


OTTO HARRASSOWITZ
LIBRARY AGENT
:LEIPZIG:


LIBRARY OF PRINCETON
SEP 30 1914
THEOLOGICAL SEMINARY

INTRODUCTION

A

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

Les armes et les armures. 4e édit. Un vol. in-16, avec 60 grav. 2 fr. 25

Le patriotisme. Un vol. in-16, avec gravures. . . . . 2 fr. 25

Petite histoire d'Angleterre, depuis les origines jusqu'à nos jours. Deux vol. petit in-16 avec 6 cartes. . . . . 1 fr.

L'Angleterre. Un vol. petit in-16, avec 9 gravures et 1 carte. 50 c.

Petite histoire du peuple français. 6e édit. Un vol. in-16. . 1 fr. 25

De l'histoire considérée comme science. Un vol. in-8, 1894. . 7 fr. 50

A LA LIBRAIRIE VIGOT FRÈRES (*Bibliothèque anthropologique*)

La famille dans la société romaine. 1 vol. in-8, 1889. . . . . . 7 fr.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 55-98.

DE L'HISTOIRE CONSIDÉRÉE COMME SCIENCE

INTRODUCTION

A

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

PAR

P. LACOMBE

INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BIBLIOTHÈQUES ET DES ARCHIVES

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1898

PRÉFACE

Ce livre qui, je m'en aperçois trop tard, est tros gros, et avec cela ne renferme pas tout ce que je voulais dire, fait suite à un autre livre : *l'Histoire considérée comme science*. Dans ce premier ouvrage, sorte d'introduction à l'histoire générale, je me proposais un plan très ambitieux; je projetais un volume sur l'*économique*, ún sur la *politique* et finalement un sur l'*artistique*. C'est ce dernier que je présente aujourd'hui, ou plus exactement la moitié à peine de ce dernier, puisque je me borne pour le moment à l'*art littéraire*.

Est-il bien possible à un homme de connaître toutes les littératures, même superficiellement? Cela impliquerait une lecture à accabler dix personnes. Sans compter qu'il ne suffit pas de lire, mais qu'il faut relire; et qu'après avoir lu il faut ruminer ses lectures. Ce dernier travail, évidemment le plus efficace, est négligé par certains érudits. On a trop proclamé que l'érudit avait pour premier devoir de tout lire sur son sujet. Le vrai, le premier devoir est de comprendre ou au moins d'essayer de comprendre. Or, un document quel qu'il soit, diplôme, charte, lettre, ou œuvre imprimée, si l'on veut en saisir juste l'esprit, si l'on veut en tirer tout ce qu'il contient, doit être relu à divers moments espacés. De plus, il est

nécessaire de tourner et retourner dans sa tête les données du document. Il faut laisser faire au temps, et à cette digestion sourde qui s'opère dans notre esprit. Lire ainsi réduirait infiniment ces lectures immenses, dont l'indication est si fastueusement donnée au bas des pages. Faut-il le dire? Je connais des ouvrages, stupéfiants par la quantité des livres ainsi mentionnés, étonnants aussi par la modicité du résultat. Sur l'antiquité tel a tout lu, qui à ne tenir compte que du savoir *intelligent*, ne sait presque rien de son sujet.

Ce livre-ci, bon ou mauvais, a été fait, je le déclare tout de suite, au moyen de lectures réitérées, qui ont porté principalement sur notre littérature française des derniers siècles, secondairement sur l'antiquité et sur la littérature moderne de quelques nations voisines; rien de plus. Mais tel livre relu, annoté, commenté, m'a retenu des semaines ou même des mois.

Pour la partie de mon livre relative au style, c'est pis encore : mes idées se sont formées uniquement, ou peu s'en faut, par l'étude des littérateurs français. A tort ou à raison, je suis persuadé qu'on n'entend rien ou peu de chose au style d'un auteur, si on ne possède pas la langue de cet auteur, aussi précisément que sa langue maternelle. Or, on en conviendra, c'est une obligation difficile à remplir pour un seul idiome étranger, impossible pour plusieurs.

A présent, dans les conditions que j'ai acceptées, a-t-on le droit de hasarder des idées générales, valables pour toute littérature? Je le crois sans doute, puisque je me le permets.

Je me fonde pour cela sur l'exemple des sciences physiques, autrement avancées que nos sciences morales. Croit-on que les anatomistes aient disséqué beaucoup d'hommes, et des hommes de toutes races, avant d'affirmer comme constantes et communes les dispositions essentielles de nos organes? La solidité de leurs inductions ne dépend pas uniquement, ni

même principalement, du nombre des faits constatés; elle dépend de la nature des faits, ou plus précisément du genre auquel ces faits appartiennent, des relations que ce genre soutient avec l'ordre général des vérités déjà acquises. Des milliers de cygnes blancs constatés n'autorisaient pas à dire : « les cygnes sont blancs », et la preuve en est qu'on a trouvé le cygne noir. Le seul exemple d'un homme en qui l'on démontrait la circulation du sang, autorisait la théorie de cette circulation. Reconnaître ce qui a droit à être généralisé et ce qui n'y a pas droit, tout est là. Ainsi sans avoir lu un poète arabe, ou hindou, ou chinois, je suis sûr que les littératures chinoise, hindoue, arabe connaissent et pratiquent les figures de rhétorique constatées chez nous, comparaison, métaphore, antiphrase, etc., aussi sûr que l'est le physicien qu'une pomme tombe selon la verticale dans un pays inexploré. Je suis également sûr d'ailleurs qu'avec d'autres similitudes encore ces littératures nous offrent des différences. Mais de celles-ci, dans la supposition où je me place, je devrais évidemment m'abstenir de parler, si je suis sage.

En définitive, s'il se trouvait que j'eusse de tous points mal réussi, ce ne serait pas, selon moi, parce que je n'aurais pas tout lu, ou pas assez lu; mais parce que je n'aurais pas su discerner ce qui était légitimement généralisable de ce qui ne l'était pas.

Peut-être le lecteur remarquera-t-il que j'ai partout essayé de définir avec netteté, précision pas mal de ces grands mots dont la critique et l'histoire littéraire se servent trop souvent, sans en déterminer la portée, tels que les termes de *poésie*, *éloquence*, *goût*, *esprit comique*, *grotesque*, etc. Je n'aurais pas tout à fait perdu ma peine, si seulement je faisais sentir combien la langue esthétique ou critique est encore vague; et combien il est obligatoire de se créer tout d'abord un vocabulaire plus rigoureux.

Et enfin une dernière déclaration que je tiens à faire : je

tâche de n'être pas plus affirmatif qu'il n'est permis, étant donnés le sujet et les circonstances de mon travail. Ce que j'ai cru voir de vrai, je le dis, non comme établi, démontré, mais comme démontrable *peut-être*. Je me maintiens, tant que je peux, sur le pied d'un solliciteur; ce que je sollicite, c'est la vérification d'inductions hypothétiques, vérification qui, selon moi, dépasse les forces d'un seul esprit, exige le concert des travailleurs. Et enfin, et surtout, je n'imagine pas qu'aucun de mes chapitres soit définitif, qu'il ait, et tant s'en faut, épuisé son sujet.

INTRODUCTION

A

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

LIVRE I

CHAPITRE I

DÉFINITION DE LA LITTÉRATURE. — SON VRAI ROYAUME.
SES GRANDES PROVINCES

Qu'est-ce que la littérature? Que comprend ce terme et que laisse-t-il en dehors de lui? C'est là évidemment la première question à se poser.

Si j'en juge par les histoires littéraires, la littérature d'un pays comprendrait toutes les productions de l'esprit dans ce pays, ou bien peu s'en faut. Il est des auteurs qui mettent dans l'histoire littéraire jusqu'aux ouvrages de science naturelle. Ceux qui n'étendent pas si loin le domaine de la littérature, le portent au moins jusqu'aux ouvrages qui traitent des sciences morales; l'histoire, la géographie, la psychologie, l'économie politique, la sociologie sont englobées. Dans sa *Littérature anglaise*, Taine a un chapitre pour Stuart Mill. Et Taine est un esprit exceptionnellement systématique;

et, comparé à la plupart des historiens, il se montre bien modeste dans ses revendications pour la littérature.

Il me semble donc évident que le mot littérature est, comme le mot histoire [1], un terme trop large, mal délimité, où l'on met un ensemble de choses hétérogènes. Comment traiter un peu scientifiquement ce qui n'est pas un sujet, mais un amas de sujets? Tant que la littérature sera tout ce qui a été écrit dans un pays, comme l'histoire est tout ce qui a été fait dans un pays, on ne peut songer à découvrir, ni dans l'une ni dans l'autre, des rapports sérieux, constants, des lois en un mot. A des choses hétérogènes répondent des conditions ou des causes hétérogènes. Nous n'en sommes pas encore au temps où l'on puisse espérer trouver la loi des lois, à supposer que ce temps doive un jour venir.

Si l'on veut essayer de traiter la littérature dans un esprit un peu scientifique, ou, comme on aurait dit il y a cent ans, avec quelque philosophie, il faut commencer par circonscrire nettement la littérature : c'est la première des nécessités.

Mais comment circonscrire, par quel principe retenir ceci, éliminer cela?

Celui qui cherche un principe de choix trouve peu de secours dans les ouvrages antérieurs. Chose étrange! Aucun essai suivi dans cette direction; malgré l'énorme quantité des travaux historiques, il y a là un canton vierge ou peu s'en faut. Pour qui s'y hasarde, c'est une forte raison de n'avancer qu'avec doute et défiance de soi.

A mon avis, l'accès sur ce terrain neuf ne peut avoir lieu que par la psychologie. J'ai dit ailleurs quelle situation dominante la psychologie me semblait détenir par rapport à l'histoire.

Aussi est-ce tout de suite à une observation de psychologie abstraite et générale que je vais recourir. Je demande la per-

1. Weber dans sa Littérature hindoue, Teuffels dans sa Littérature latine, Hallam dans sa Littérature de l'Europe, Baehr dans sa Littérature romaine, Schœll dans sa Littérature grecque, les auteurs de la grande Histoire littéraire de la France, etc., etc., admettent dans leur cadre, pêle-mêle, poètes, agronomes, théologiens, juristes, médecins, mathématiciens, savants, etc.

mission de transcrire ici cette observation que j'ai déjà exposée ailleurs (*l'Histoire considérée comme science*, p. 112) :

« Quand l'homme parlant ou écrivant a pour visée principale (je ne dis pas exclusive) d'énoncer qu'une chose existe de telle façon, bref d'énoncer une réalité, une vérité, de quelque ordre qu'elle soit, il fait de la science. Que je dise « la terre tourne » ou « un tel est fou », si mon dessein principal est d'apprendre au public la réalité d'un fait ou d'un rapport, mon œuvre a toujours le caractère scientifique.

« Quand l'homme se propose principalement de susciter chez ses auditeurs une émotion, pour jouir de la vue de cette émotion en autrui, et de l'agréable pouvoir de susciter des émotions, sans chercher d'ailleurs à porter ses auditeurs à quelque action déterminée, et qu'ainsi notre homme est désintéressé de tout but pratique, il fait de l'art littéraire, de la littérature.

« Quand l'homme énonce que telle chose est à exécuter, à accomplir de telle manière (règle, conseil ou ordre), il fait de l'art pratique, ou, si vous voulez, de la pratique.

« Je démêle ces trois visées ; et j'ai beau m'efforcer, je n'en vois pas une quatrième. En résumé, on parle pour dire le vrai, pour émouvoir, pour diriger. Ajoutons-le tout de suite, dans la bouche de l'homme ces trois langages se succèdent rapidement; on peut rencontrer même dans une œuvre très courte la succession des trois visées. N'importe. Les productions de l'esprit doivent être classées d'après la visée qui a principalement inspiré leur conception et conduit leur accomplissement. »

Ainsi donc le domaine de la littérature se compose, selon moi, de toutes les œuvres inspirées avant tout par le dessein de communiquer à autrui une émotion désintéressée. J'entends désintéressée à l'égard des résultats pratiques, tels que les actions économiques, politiques, morales, mais non pas à l'égard de l'amour-propre, qui peut fort bien être intéressé, dans l'auteur d'abord, dans le public ensuite.

Avons-nous vraiment compris dans l'enceinte de la littérature tout ce qui mérite d'y entrer? Pas encore.

Quand la foule applaudit un orateur, c'est sans doute qu'elle accepte les idées et partage les émotions de l'orateur, mais toute la cause n'est pas là; il est une émotion cachée, continue, que le public ressent. La parole en elle-même, la faculté de dire, inspire au public un intérêt qui va parfois jusqu'à l'admiration. Sans bien comprendre un avocat, le paysan l'écoute bouche bée, interdit, charmé du flux facile des mots. Affinez ce paysan, il admirera pour des raisons meilleures, mais en vertu du même goût.

L'écrivain n'est qu'un orateur qui a écrit sa parole. La faculté du langage qui se montre dans un ouvrage émeut l'intérêt du lecteur, en sus ou en dehors des idées exprimées. On peut, sans admettre aucune des idées de Bossuet, sans partager aucun de ses sentiments, lire Bossuet avec charme. Je dis souvent au poète : « Tu n'es qu'un menteur, mais tes mensonges ont une forme qui m'enchante ».

L'émotion due au langage, au style, étant désintéressée, rentre dans la littérature, telle que nous l'avons définie. Le domaine de la littérature se trouve par là singulièrement agrandi. Tel auteur, dont l'objet est en soi extérieur à la littérature, relève d'elle par la diction, comme Buffon dans son *Histoire naturelle*, Bacon dans sa *Philosophie*, Michelet, Taine, Renan, dans leurs ouvrages d'histoire. Impossible de dire d'avance d'un sujet, fût-ce le plus scientifique ou le plus pratique du monde, qu'aucun homme ne le rendra jamais littéraire par la façon de le traiter.

On voit la conséquence. La littérature se compose d'ouvrages qui lui appartiennent par leur visée fondamentale, c'est son domaine propre; elle a, de plus, sur quantité d'autres ouvrages, des droits éventuels provenant de l'art de parler, ou autrement dit du style.

Nous pouvons le dire maintenant : il y a de la littérature bien des siècles avant qu'il y ait des livres. Le sauvage qui

ayant à conter une aventure, l'arrange d'instinct et l'amplifie pour la rendre plus émouvante, est un littérateur. L'objet propre de la littérature est ici présent; je veux dire le dessein de commnniquer, de propager avant tout de l'émotion. Si le récit de notre sauvage est exceptionnellement émouvant, il reste dans la mémoire des compatriotes et il est répété avec des modifications successives plus ou moins heureuses, mais toujours inventées en vue d'accroître l'effet, non de conformer de plus en plus le récit à la vérité. Nous voilà en présence du folklore.

Quand on aura une certaine quantité de ces aventures, en les combinant diversement, on en fera d'autres qui paraîtront nouvelles. Puis on les écrira, enfin on les imprimera.

Le royaume de la littérature, tel que je viens de le délimiter dans une sorte de carte sommaire, paraîtra aux uns encore trop grand, à d'autres, plus nombreux, je crois, trop réduit : je n'ai pas trouvé mieux. Si défiant que je puisse être à l'égard du principe qui m'a servi à tracer les frontières de ce royaume, je dois cependant suivre aussi loin que je pourrai les conséquences de ce principe. Il faut marcher dans le chemin qu'on suppose être le bon, sans être sûr qu'il le soit, à moins de rester en place, ce qui est le néant. Je tiens la littérature comme consistant dans la visée essentielle que j'ai dite : voilà ma boussole. J'irai de mon mieux dans la direction qu'elle m'indique. Nous verrons bien ce que j'y rencontrerai.

Voici cependant une observation qu'il est bon d'énoncer dès à présent.

Comme personne ne s'émeut sans sujet, il est impossible de communiquer à autrui une émotion, de quelque genre que ce soit, sans indiquer un sujet, sans susciter dans autrui une idée d'objet, d'action ou d'événement, et cette idée il faut d'abord l'avoir soi-même.

Bref, on n'émeut que par l'intermédiaire de sa propre intelligence, et de celle d'autrui, en prenant ici intelli-

gence comme l'ensemble des facultés de perception et de raisonnement.

Donc si la littérature a l'émotion pour visée, elle a pour moyen indispensable l'intelligence. En cela pas de différence possible avec l'art pratique ou avec la science. Ce qui diffère, c'est l'usage que nous faisons de notre intelligence, c'est le parti que nous en tirons, sous l'ascendant tout-puissant de la visée, différente dans ces trois cas. Malgré l'identité des facultés employées, nous aurons donc à constater combien la littérature diverge de ses deux sœurs, la science et la pratique.

Il est à propos de parler, au moins sommairement, des provinces que l'on peut distinguer dans ce royaume de la littérature.

C'est une idée bien vieille que celle des genres en littérature. Dénommer ici vaut mieux que définir : le discours, l'épopée, l'ode, le drame, l'idylle, etc., sont ce qu'on appelle communément des genres. Selon les époques, et selon les critiques, les genres qu'on a distingués les uns des autres sont plus ou moins nombreux et sont différents. Pour Boileau il y avait, ce semble, plus de genres qu'il n'y en a pour M. Brunetière.

En général celui qui distingue des genres les étage en même temps les uns sur les autres, il estime tel genre supérieur à tel autre. Mais ordinairement on dispense ainsi les rangs sans faire connaître le principe par lequel on les établit. Je pourrai citer des critiques célèbres qui nous ont donné à cet égard leur jugement très résolu, très ferme, et point de considérants. Ils ont pensé que leur hiérarchie était d'une évidente justesse, tandis que ce n'était qu'une impression personnelle.

Nous dirons ici quels genres nous reconnaissons et quel ordre entre eux nous paraît juste; mais nous y ajouterons les motifs de notre sentiment.

Il se peut fort bien que ces motifs ne soient pas bons. Le

lecteur aura du moins de quoi discuter avec nous l'ordre proposé [1].

On peut à la rigueur soulever cette question : « Mais est-il bien utile de mettre ainsi les genres en escalier? »

Pour ma part, je le crois. Au fond la supériorité de certains genres est la même question que celle du progrès en littérature et il ne me paraît guère possible de se désintéresser d'une question comme celle du progrès.

A supposer qu'on eût tort, philosophiquement parlant, de garder la distinction des genres, en tout cas cela s'est fait, jusqu'ici, et diversement selon les temps, les milieux. L'existence des genres vaut donc au moins comme phénomène historique, sociologique, comme l'une des *institutions* que l'on rencontre en littérature, et qui méritent d'être étudiées.

Quand l'artiste littéraire exprime ce qu'il a senti, pensé, qu'il met en dehors tout son moi, l'œuvre qu'il fait ainsi relève du genre *lyrique*. Tout le monde en convient, alors que l'œuvre est versifiée. Cette condition du vers, superficielle, à mon avis, importe peu. Je tiens pour lyrique toute œuvre où le moi de l'auteur se développe librement. Rousseau racontant ses promenades sur le lac de Bienne, Chateaubriand décrivant les rives du Meschacebé, sont à mon sens des lyriques d'aussi bon aloi qu'aucun versificateur.

En face de ce premier genre et comme dans un exact vis-à-vis, se pose le genre *dramatique*. De celui-ci relève toute œuvre où l'artiste fait agir, sentir, parler un autre homme que lui-même.

Toute époque a connu des ouvrages où l'auteur tantôt faisait agir et parler des personnages, tantôt se découvrait lui-même, expliquant ses marionnettes, les justifiant, les jugeant : cela fait logiquement un genre mixte, le genre *épique*. Et ici encore insensible aux formes, je mets dans l'épique le roman en prose près de l'épopée en vers.

1. Voir le chap. *Esquisse d'une hiérarchie*.

Je ne vois pas dans le royaume de la littérature d'autres provinces qu'il soit utile de marquer. Encore n'existe-t-il rigoureusement que deux genres, si l'on considère les facultés d'où procèdent les œuvres. Il n'y a parmi les auteurs que deux types intellectuels qui soient tranchés : les uns sont surtout lyriques, les autres surtout dramatiques.

Et puis, parler en son propre nom ou faire parler des personnages, cela fait deux conditions qui entraînent l'auteur dans des voies bien différentes.

Le lyrique tend à se donner le mérite du style. Expliquant sa propre personne à un public que le moi rebute aisément, l'auteur sent que le style est un bon moyen de retenir, d'intéresser. Quand on va dans le monde, y va-t-on d'ailleurs avec ses habits de tous les jours?

La toilette du langage est ici chose de convenance. Parler de soi, enfin, porte naturellement au style; je le montrerai ailleurs [1].

Au poète dramatique qui crée des personnages, une toute autre visée s'impose. Avant tout le poète est tenu de faire parler chacun de ses personnages selon la condition, le caractère, qui lui ont été une fois attribués. Autant de personnages, autant de langages. Celui qui tout au travers de tant de façons de parler différentes cherche encore à montrer une langue personnelle, a avoir du style, vise deux fins incompatibles; c'est comme s'il voulait courir à la fois en deux chemins divergents.

« Trois genres, dira-t-on, c'est bien peu. Il y a en tout cas une grosse lacune bien visible : que faites-vous des orateurs? »

Le genre prétendu que les rhétoriques marquent de cette étiquette l'*éloquence*, semble effectivement manquer à mon énumération. Il faut s'expliquer sur ce point. L'orateur est un homme qui mêle à chaque instant toutes les visées. Il

1. Voir le chap. *Le personnage dans le style.*

excite à des résolutions, donne des conseils : visée pratique; — il énonce des maximes, des vérités morales ou autres : visée scientifique; — il cherche à communiquer des émotions : visée, qui cette fois lui donne titre pour entrer dans l'art littéraire : sans oublier qu'il a un autre moyen encore de se maintenir constamment au rang d'artiste, c'est de nous donner l'émotion spéciale du bien parler, du style. J'admets donc l'éloquence non comme un genre, mais comme l'un des deux sous-genres dont est constitué le genre lyrique; l'autre sous-genre étant la *poésie*. Pour moi, là *où il est artiste littéraire*, l'orateur est visiblement un lyrique. C'est en parlant en son nom, comme le fait le poète, qu'il nous communique des émotions; mais voici la différence : l'émotion désintéressée et ayant sa valeur par elle-même est le but final du poète (en général); les émotions exprimées par l'orateur tendent au contraire à seconder directement ou indirectement ses desseins pratiques. Toutefois il n'y a pas de frontière infranchissable. On pourrait trouver aisément de la poésie dans un discours; et souvent un ouvrage dit poétique par la forme, le vers, n'est qu'un discours éloquent. Et c'est précisément ce dont je m'autorise pour faire du poète et de l'orateur les deux représentants, en vis-à-vis, du lyrisme.

Mais voici, ce me semble, une nouvelle distinction qui, au travers ou au-dessus des genres, se dessine dans les choses littéraires : — Qu'on ait l'humeur triste ou l'humeur gaie, qu'on veuille communiquer une émotion grave jusqu'au tragique ou gaie jusqu'au grotesque, on peut à volonté incorporer son humeur, son émotion, dans une œuvre lyrique, ou dramatique ou épique. Par-dessus les trois genres il y a donc ce que j'appellerai deux modes : le *mode grave* et le *mode gai*. Nous verrons dans le chapitre du style que tous les artifices du langage, les mêmes *figures* par exemple, se prêtent également bien à l'émotion grave et à l'émotion gaie; mais que la même figure donne des résultats différents, selon le mode qu'on adopte.

Après cela, si j'ai dit le mode grave, le mode gai, au lieu de dire le ton grave, le ton gai, c'est que je distingue une quantité de degrés dans chaque mode et que je réserve le terme de ton pour marquer les degrés.

Je crois devoir, en finissant ce chapitre, tenter quelques définitions nécessaires.

Ce sont des mots bien usités : poésie, poétique. Demandez cependant aux personnes qui s'en servent le plus : qu'est-ce que la poésie? Vous les embarrasserez, je le crains [1]. Y a-t-il une catégorie d'objets qu'on puisse dire poétiques, ou est-ce purement une manière à nous de sentir les choses? Il y a des objets que volontiers on appellerait poétiques, les choses naturelles qui ont de la grandeur physique, la mer, la montagne, le désert, la forêt, le ciel, — les grandes forces naturelles, la tempête, l'orage, l'inondation, l'incendie, — les choses sociales qui nous imposent par l'ascendant, la force ou la violence qu'elles peuvent exercer sur nous, la royauté, la religion, la guerre, la révolution, etc. Mais, d'autre part, est-il sûr que tous ces objets émouvants pour nous le soient pour tout homme sans exception, et celui qui ne serait pas ému d'un de ces objets consentirait-il à l'appeler poétique [2]?

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, des personnes qu'on qualifiait de poètes n'apercevaient aucune poésie à des objets où nous en voyons assez, nous autres gens du XIXe. Des sujets tels que le crapaud de Victor Hugo auraient été, je pense, rebutés immédiatement par ces poètes de l'ancien régime. La nature ordinaire, les champs qui s'étendent familièrement autour de nous étaient jugés alors fort peu poétiques. Et même à

1. En revanche, tout le monde distingue la versification de la poésie. On reconnaît qu'il y a des prosateurs poètes, et des versificateurs qui sont loin d'être poètes. Toutefois il est généralement convenu que la poésie est complète seulement là où la versification vient s'unir au langage poétique. Il faut accepter et ces distinctions et cette conclusion.

2. Peut-être en ce sujet délicat peut-on s'aider du voisinage de la musique et de l'éloquence, entre lesquelles, à mi-chemin, la poésie semble placée : la musique, art d'émouvoir sans idées précises; l'éloquence, art émotif encore, mais appartenant déjà à la science ou à l'art pratique par la précision des idées, par l'abstraction, le raisonnement.

l'égard de ces grands objets naturels, la mer, la montagne, l'orage, le soleil, la lune, poètes et public avaient des sentiments qui nous paraissent à nous bien étranges. La mer présentée sous son nom et avec ses traits naturels, n'était pas poétique; dès qu'on l'appelait Neptune, elle commençait à l'être. De même pour le soleil et la lune qu'on nommait Apollon et Diane — et la question revient : qu'est-ce donc que la poésie?

Il me semble que les remarques ci-dessus ne sont pas inconciliables.

Le mot poésie répond à un sentiment intime, à un état subjectif. Il n'y a pas précisément une catégorie d'objets poétiques; il y a des objets qui donnent plus aisément et à plus de personnes le sentiment auquel s'applique le nom de poésie, et en revanche on ne peut affirmer d'aucun objet que quelqu'un n'en tirera pas le sentiment poétique pour lui-même et pour d'autres personnes. Oui, mais alors qu'est-ce que ce sentiment? Visiblement c'est une émotion appartenant au *mode grave. N'est pas poétique ce qui fait rire.* Pour ce qui fait sourire, il y a doute; cela dépend du genre de sourire, car il en est plusieurs. J'en note un qui a fait ses preuves de poésie : le sourire dans les larmes. C'est déjà quelque chose peut-être que d'avoir par une limite déterminé le sujet. Voici à présent que je crois apercevoir son centre, qu'on me passe le mot : rien de plus poétique que la souffrance — pas précisément à l'état vif, cuisant — mais la souffrance quelque peu apaisée, déjà un peu ancienne d'origine, dont les vrais noms sont tristesse, mélancolie, regret.

La poésie, en son centre, serait donc un sentiment de *dépression* (ajoutons exprimé d'une certaine manière) que le spectateur trouverait agréable à contempler et même à partager momentanément.

Et ce qui ferait la différence fondamentale entre la poésie et l'éloquence, c'est justement que celle-ci serait un sentiment d'*exaltation* communiqué au spectateur. Autre différence

secondaire : quand nous disons d'un auteur « il est poétique », nous songeons surtout à ce qu'il ressent; quand nous disons d'un orateur « il est éloquent », nous songeons surtout à ce qu'il nous fait sentir.

Ce qu'on nomme *sublime* est le comble du poétique ou de l'éloquent[1]. Le sublime poétique serait donc un fort sentiment de dépression, mais toujours agréable. Comment un tel sentiment peut-il être agréable? C'est qu'à y bien regarder, il est, ce semble, mixte. Voici la mer, ou l'énorme montagne hérissée de rochers, béante d'abîmes; ces objets nous font sentir notre petitesse et leur grandeur; ils nous dépriment quant à nous; mais nous exaltent quant à eux. Notre esprit se soumet, s'éprend du grand objet, l'admire et le craint tout ensemble. En toute admiration, remarquons-le, il y a un peu de cette démission ou soumission de nous-même, en tant que particulier. Mais nous nous rattrapons, si je puis dire, par un orgueil, une fierté relative à un objet qui appartient à *notre terre* ou à *notre espèce*, selon que c'est un paysage ou un homme que nous admirons : émotions curieuses, mystérieuses que celles-ci et qui, pénétrées, nous renseigneraient précieusement sur l'esprit humain, encore si obscur en certains coins.

Tout ceci, hasardé, hypothétique de soi, paraît encore plus incertain par la diversité du langage : les hommes diffèrent infiniment sur ce qu'ils appellent poésie, éloquence, sublime. J'ai essayé de trouver un point ferme, de définir avec précision quelque partie du sujet.

Le comique et le spirituel appellent une définition ou une détermination plus ample et plus précise. Je m'espacerai davantage à leur sujet. J'en ferai plus loin un chapitre spécial, et ma raison c'est que leur importance, leur rang dans la littérature sont actuellement en danger d'être méconnus.

1. J'entends par comble tout simplement un degré extraordinaire, soit de l'émotion poétique, soit de l'émotion causée par l'éloquence. Ces choses-là sont purement subjectives, donc individuelles, variables.

CHAPITRE II

DES CAUSES PSYCHIQUES DE L'ART LITTÉRAIRE

Il est un point sur lequel tout le monde s'accorde. Une œuvre quelconque — que ce soit une poterie ou un poème — ne mérite le nom d'artistique que dans la mesure où l'auteur a voulu exprimer et communiquer aux autres hommes une émotion désintéressée. Nous verrons tout à l'heure comment il faut entendre ce mot de désintéressé.

Plusieurs psychologues se sont encore rencontrés dans une autre opinion qui du reste explique la précédente : l'art serait une espèce de jeu. M. Spencer notamment a développé cette idée, et il l'a fait avec sa profondeur ordinaire. Le jeu, d'après Spencer, est la simulation d'une action qu'on est accoutumé à faire, qu'on trouve momentanément de la difficulté à accomplir, qu'on désirerait pourtant; et ce désir on le contente à quelque degré en exécutant le simulacre de l'action. Voici donc la pensée essentielle de la théorie : Le jeu, simulation due à une accumulation de spontanéité vitale qui pour le moment ne peut se dépenser dans une action réelle. Mais à ceci M. Spencer ajoute un trait sur lequel j'appelle l'attention : « Quel que soit le jeu, la satisfaction qu'on en retire est de remporter la victoire, de vaincre un antagoniste » « et même, dans les jeux de la conversation, raillerie, choc des réparties, assauts de verve et de logique, cet intérêt de lutte

et de victoire est présent ». Cela est très bien dit, et l'observation a du prix; mais je ferai remarquer que cela double la théorie, qu'il y a là un second élément très distinct de cette spontanéité surabondante qui nous était donnée d'abord comme le principe du jeu.

Je ne m'inscris pas contre la duplicité du principe, au contraire, je la tiens pour vraie, pour constante, importante; je demande qu'on y prenne garde et qu'on s'en souvienne.

Je dirai même qu'à mon avis il y a au moins un troisième principe que M. Spencer a méconnu. Il cite les petites filles qui jouent à la poupée, à la madame, à la marchande — et on y pourrait joindre d'autres jeux appartenant aux garçons. — Il est évident, je crois, que ces jeux-là ne sont nullement le produit d'un désir qui se satisfait par le simulacre d'une action dont on a l'habitude, et pas plus les produits du désir de lutte et de victoire. Ils sont dus à un troisième principe : l'*imitation* des grandes personnes. Nous retrouvons ce principe, l'imitation, certes ailleurs que dans les jeux des enfants.

Donc l'art, considéré dans sa plus grande généralité, est une simulation. Il est la simulation universelle à laquelle, choses ou actions, rien n'échappe, pas même l'invisible, tels par exemple que les mouvements intérieurs de l'homme, et qui en sus embrasse des combinaisons inexistantes. Voilà bien en soi l'immense objet. Mais cherchons les causes, les mobiles qui portent l'homme à cette simulation.

On s'est quelquefois étonné (parmi les biologistes) qu'il existât une activité telle que l'art, si inutile, au moins directement, à la conservation de l'espèce. On s'étonne parce qu'on attribue un rôle exagéré à l'instinct de la conservation. Il est certain que cet instinct se révèle avec une force éclatante quand l'homme voit la destruction le menacer de très près; mais hors ce cas l'instinct de la conservation n'est pas toujours consulté, ou obéi; et tant s'en faut. Dès que la destruction menace d'un peu loin et par suite avec incertitude, les

hommes en masse font quantité d'actions nuisibles et qu'ils savent telles. Je n'alléguerai pas même la guerre, mais par exemple l'usage des boissons ou substances excitantes, enivrantes, que presque tous les peuples sauvages ou civilisés recherchent, bien qu'ils en voient souvent les effets devenir funestes à la longue.

L'homme songe à se *préserver* et pas précisément à se *conserver*. Je veux dire que fuyant avec horreur la destruction par autrui, il se détruit fort bien lui-même. Ce qu'il cherche, ce n'est pas à prolonger sa vie, c'est à la sentir, et toujours davantage. La sensation, l'émotion, voilà sa fin constante. Ses besoins fonciers, nutrition, génération, il les satisfait non pour leur finalité biologique, mais pour les sensations immédiates; il mange pour écarter le mal de la faim et avoir le plaisir de la réfection, et quand il fait des enfants, ce qui le meut n'est pas en général le souci de faire durer l'espèce.

Chercheur d'émotion l'homme a dû inventer la simulation artistique, et s'il ne l'avait pas fait, c'est alors qu'il faudrait s'étonner.

Nous allons en effet voir que pour se procurer l'émotion, fin générale de la vie, l'art est le moyen le plus simple, la ligne de moindre résistance, comme on dit aujourd'hui. Sans doute cette simulation de la vie réelle ne donne qu'une émotion affaiblie par rapport à celle que donneraient les mêmes circonstances se présentant réellement, mais aussi l'homme peut se procurer presque à volonté cette émotion faible; il peut la répéter indéfiniment : ce sont là d'importantes compensations. Et puis voici mieux encore. Les émotions que donnerait la réalité seraient souvent pénibles, insupportables même. Or la simulation de cette odieuse réalité va au contraire procurer des émotions qui ne seront que vives, très vives, parce qu'on les arrêtera à volonté au point où le désagrément positif commencerait.

Tels sont les avantages de l'art, si tentants pour l'homme,

curieux d'émotion. A présent voici la route facile qui le conduit à l'invention voulue et consciente de la simulation artistique. Les émotions que l'homme a éprouvées revivent spontanément, cela lui fait une sorte d'imagination primaire, involontaire, qui ajoute à la série des émotions, directement causées par la vie, une série subordonnée, comme une doublure, plus faible, il est vrai, que l'étoffe. Si l'homme cherche à écarter le souvenir d'une émotion pénible, et à ressusciter au contraire le souvenir d'une émotion agréable, qui s'en étonnera? Et cependant voilà déjà de l'imagination volontaire; le fait essentiel est là : la modification du tissu de la mémoire. Un second pas est bientôt fait; l'homme tâtonne ses souvenirs, agite sa mémoire pour en faire surgir des réminiscences qui l'émeuvent *agréablement*. Puis encore, sans presque y tâcher, en se contant une aventure passée, il conçoit les circonstances autrement qu'elles n'ont été, il les fait plus dramatiques ou plus charmantes. Fort aisément encore il rapproche, il associe, il combine des souvenirs séparés par le temps ou l'espace, mais *qui donnent la même couleur d'émotion*. Et ne sommes-nous pas là déjà en pleine combinaison littéraire?

La reviviscence spontanée est une simulation involontaire de la vie, et la simulation artistique est simplement une sélection faite dans la reviviscence spontanée.

Quand nous entamons une besogne, nous sommes mus par un intérêt qui est souvent spécial, et qui d'abord agit seul; mais il y a une forte chance pour qu'à ce mobile premier d'autres viennent se joindre. Quel que soit le point initial par lequel la nature extérieure nous fait vibrer, nous sommes dès lors en instance de vibrer d'un bout à l'autre de notre être. Ailleurs nous avons appelé cela la *simultanéité psychique*. Spencer tout à l'heure nous parlait de cette envie de vaincre un antagoniste qui se trouve dans le jeu, voilà un exemple de simultanéité psychique, d'un second mobile s'ébranlant à la suite d'un premier.

La simulation artistique, cherchée d'abord pour l'émotion, que j'appelle proprement artistique — celle qui tient au rappel, à la représentation de la réalité, — va donc bientôt ébranler un autre coin de notre âme, le coin plus large et plus excitable de l'amour-propre.

L'artiste s'aperçoit bientôt que le voisin, devant lequel il simule une scène quelconque de la vie, est dupe de la représentation, qu'il s'émeut, qu'il jouit de son émotion, puis qu'il estime ou admire l'artiste à qui il doit ces émotions nouvelles. Naturellement l'artiste jouit de l'approbation plus ou moins ardente de son semblable; c'est la forme vaniteuse de l'amour-propre; et secondement, se repliant sur lui-même, il s'estime, il s'exalte, il s'élargit dans un sentiment d'orgueil, et pour l'estime obtenue, et pour l'ascendant qu'il vient de se découvrir sur ses semblables.

Nous avons montré la simulation artistique venant d'abord, puis suscitant l'amour-propre. Hâtons-nous de le dire, la marche inverse est possible; si bien possible que la création de certains arts s'explique mieux par l'antécédence de l'amour-propre qu'autrement.

Le premier en date des arts, je crois, est l'art de décorer sa propre personne. Se décorer, est-ce à dire avec certitude qu'on veuille se rendre beau? Si nous nous demandons ce que signifie ce mot être beau, se rendre beau, nous ne trouvons guère qu'une idée fort vague, l'aperception d'une impression que nous faisons sur les autres. Ces autres nous remarquent, nous distinguent, nous trouvent exceptionnel. Ajoutons, si vous voulez, *agréablement* exceptionnel, mais ce dernier élément est une réussite dont, en nous décorant, nous n'avions pas la prévision claire. Tout ce que nous savions et prévoyions avec clarté, c'est que nous allions paraître différents et que nous serions remarqués. Cette visée nous a suffi pour agir. La première décoration vient donc de l'envie de se distinguer. Ce n'est qu'en second lieu que l'impression agréable se produit chez le spectateur à

la vue de l'homme décoré, et que chez cet homme la conscience de s'être fait beau apparaît comme un écho de l'approbation publique.

Le potier primitif d'abord fait un vase, de façon à ce qu'il réponde à l'usage auquel on le destine; puis il en recouvre la surface d'un guillochis; certainement le guillochis est une simulation plus ou moins approximative, plus ou moins vague de quelque chose de réel, lacis de branches ou lignes géométriques, entrevues dans les choses réelles, extraites de ces choses par une simplification spontanée, instinctive : voilà l'invention proprement artistique. Mais cependant pourquoi le potier fait-il ce travail sans utilité? pour attirer l'attention sur son œuvre, sur soi-même; pour étonner ses compatriotes, et enfin pour être content et fier de soi. Il serait difficile de dire ici quel mobile dans l'âme du potier agit avant les autres, ou s'ils n'agissent pas tous à la fois.

Voici des arts qui sont encore de la première heure, la danse et la musique. La danse : il y a là d'abord une sorte d'ivresse, d'excitation mentale, procurée par le mouvement. Je m'étonne que la danse — et la passion des sauvages pour elle — n'ait pas suggéré un rapprochement. On aurait dû se rappeler à propos de la danse que partout l'homme a cherché, trouvé des excitants matériels, des substances ou boissons enivrantes, ou des parfums, des fumées propres à la même fin.

Comme on a senti l'ivresse procurée par le mouvement, on a senti aussi l'ivresse procurée par le bruit. L'enfant et le sauvage s'enivrent également de tintamarre. La musique au début n'est que cela. Mais même encore aujourd'hui la sonorité, portée à un certain point, réjouit, excite au moins les personnes d'un certain tempérament.

Il n'y a pas que le mouvement rapide et le bruit intense qui soient enivrants, on pourrait dire (avec un peu d'exagération) que la couleur intense, elle aussi, enivre; le rouge attire vivement, exalte même jusqu'à un certain point, le

sauvage, le barbare, le paysan, l'enfant. Même effet est produit par le brillant des surfaces. L'éclat des métaux, des pierres précieuses hynoptise certaines personnes, surtout dans le sexe féminin. Un vrai peintre a du goût pour les couleurs en elles-mêmes, à part de leur valeur expressive.

Et maintenant voyez accourir pour la danse au moins une nouvelle cause coopératrice, l'instinct sexuel. Et cela intervient non seulement quand la danse, comme il arrive souvent chez les sauvages, est une simulation plus ou moins ouverte de l'amour physique, mais alors même que la danse ne rappelle en rien les agissements de l'amour. L'instinct sexuel agit toujours sourdement, jusqu'à un certain point, dès que les hommes sont mêlés avec les femmes, ou dansent en leur présence, ou que celles-ci dansent en présence des hommes.

Je noterai à propos de la danse un autre élément encore, cette réduplication de sa propre émotion que chacun éprouve en voyant l'émotion similaire du voisin. Et enfin le sentiment exalté que donne le spectacle d'une action commune, concertée, sympathique, d'une synergie plus ou moins vaste. Mais j'ajoute que cet élément noté à propos de la danse se présente dans la pratique des autres arts, à mesure que leurs produits se prêtent à la contemplation, à la jouissance simultanée et collective; on peut constater aisément la présence de cet élément dans les représentations scéniques, les auditions musicales; mais la peinture, la sculpture, l'architecture elles-mêmes, en de certains cas, profitent de cet excitant.

Nous avons vu un peu plus haut que les enfants aiment à imiter les grandes personnes. L'imitation d'autrui semble être une sollicitation naturelle, universelle (infiniment graduée d'ailleurs).

On imite pour réaliser plus sûrement une action utile — ceci est en dehors de l'art. — On imite pour procurer plus sûrement à soi et aux autres une émotion artistique — il semble de plus que l'imitation soit, en elle-même et directement, un plaisir désintéressé, esthétique. Il y aurait déjà dans

l'enfant quelque chose de ce qui, très renforcé, constitue l'acteur professionnel. En tout cas l'imitation, dès qu'elle est réussie au gré de l'imitateur, devient certainement pour lui ce que nous disions tout à l'heure, un plaisir artistique ; à ce moment-là, il n'y a plus de doute; et voici à son début l'imitation pour l'imitation même, l'art d'imiter.

M. Ribot a allégué à propos de l'origine des beaux-arts l'existence, chez certaines personnes, d'un besoin d'inventer, de créer. M. Ribot est, je pense, dans le vrai. Il semble bien que chez certains hommes, sinon chez tous, la spontanéité physique d'abord prévienne parfois la sollicitation à l'activité que nous adresse le milieu; ou au moins qu'elle dépasse cette sollicitation; que la réaction de l'homme soit, sinon antérieure, au moins supérieure à la pression de ce qui l'entoure; qu'il y ait en nous comme un ressort naturellement et tout d'abord bandé qui veut se détendre. Et ce que je dis du physique, de la réaction des membres, des appareils divers, serait encore vrai au moral, parce que cela serait vrai de notre cerveau physique. Admettons que ce soit une erreur. Voici en tout cas ce qui est de l'incontestable ou à peu près. Si inventer n'est pas primitivement un besoin, réinventer devient un besoin à mesure qu'on a plus inventé dans son passé. Donc il y aurait toujours à la fin chez certaines personnes un besoin d'inventer pour inventer, pour l'exercice même et le déploiement de la force.

Toutes les observations qui précèdent, et qui s'appliquent particulièrement, semble-t-il, les unes à tel art, les autres à tel autre art, toutes ces observations, dis-je, sont certainement applicables à l'art littéraire en quelque sens ou quelque mesure. On verra plus loin quelques-unes de ces observations utilisées pour l'explication des formes successives de l'évolution littéraire.

Retenons en tout cas que l'art littéraire est né assez aisément, et par plusieurs causes, en quoi d'ailleurs il ressemble aux autres beaux-arts.

CHAPITRE III

DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE TRAITÉE SCIENTIFIQUEMENT. — LA PREMIÈRE CONDITION : RECHERCHE DES SIMILARITÉS, DISTINCTION DE L'ÉVÉNEMENT ET DE L'INSTITUTION

Une histoire littéraire, faite sur le plan ordinaire, ne mentionne que les auteurs célèbres, ne détache que les sommités; les auteurs éminents y sont biographiés et leurs œuvres analysées, jugées, suivant l'ordre du temps. Des études ainsi juxtaposées forment un ensemble plus apparent que réel. Il se peut d'ailleurs que la biographie y soit exacte et copieuse et les œuvres profondément analysées : il existe des histoires qui sont, à ce double égard, excellentes.

Plus philosophiquement, d'autres historiens ont groupé leurs études autour d'un grand nom. Sainte-Beuve a fait Chateaubriand et son entourage; il a fait Port-Royal avec Pascal pour centre. Ici déjà les littérateurs sont non plus juxtaposés, mais reliés dans la contemplation qu'on en fait, comme ils le furent dans la vie. Il est vrai que le lien est souvent trop superficiel; ils sont mis là ensemble parce qu'ils ont fréquenté dans un même monde, qu'ils ont été pareillement affiliés à quelque secte religieuse, à quelque parti littéraire ou politique; et c'est tout ce qui les unit.

Plus haut encore, on rencontre des histoires comme celle de la Littérature anglaise de Taine. Ici éclate une nouveauté

vraiment considérable. Entre tous les littérateurs d'un pays alignés en longue file à travers quinze siècles, Taine soupçonne, suppose, puis affirme une communauté essentielle, un lien sérieux et effectif, la race. Puis encore entre tous les littérateurs pris dans une même tranche du temps, il affirme la communauté d'une influence subie, celle du milieu et du moment. Ce sont là des propositions neuves, originales et de grande portée.

J'ai dit amplement ailleurs ce que je pensais de l'idée de race, idée vague, hypothétique, qui n'est pas démontrée ni même démontrable directement. Quant au milieu et au moment, ils sont une même chose, et Taine a, ce me semble, distingué, séparé à tort le moment du milieu. N'importe! le milieu ou le moment a sur la race l'avantage d'être une idée précise qui répond à une réalité on ne peut plus démontrable. La thèse de Taine a fait fortune; plus ou moins bien comprise, appliquée avec plus ou moins de jugement, elle apparaît en quantité de livres.

L'idée du milieu amène à sa suite dans l'histoire une série d'idées fécondes, notamment celle-ci : L'œuvre littéraire n'est plus attribuée uniquement au génie de son auteur, ce qui faisait de cette œuvre un produit contingent, un événement fortuit. Elle est envisagée comme le résultat d'une collaboration inconsciente à laquelle participent, en nombre plus ou moins grand, les hommes d'une génération, d'une époque. Par là, l'œuvre littéraire passe à l'état de phénomène plus ou moins nécessité, échappe, au moins en partie, à la contingence, et cela est très bon. Mais dans Taine déjà (et plus encore dans ses disciples), une lacune se manifeste. Taine, en inventant la race littéraire, idée fausse ou au moins indémontrée, en signalant le milieu ou le moment, idée très vraie, a méconnu le fonds éternel qui dépasse les milieux, les moments, les races, il a méconnu le fonds commun à tous les hommes, ce qu'il y a de constant, d'universel dans nos *instincts* et dans nos *moyens* pour satisfaire ces instincts.

Qu'il y ait réellement une similitude, très étendue entre tous les hommes, on le nie parfois; mais on ne tarde guère à démentir soi-même la négation. Il n'est personne à qui il n'arrive ce qui est advenu à Taine. Le voici qui fait une histoire de la littérature anglaise, et il n'y est question que de retrouver l'influence particulière de la race, comme si les Anglo-Saxons n'étaient pas des hommes avant d'être des Anglo-Saxons. Mais d'autre part Taine fait un ouvrage en deux volumes, intitulé *de l'Intelligence*; et là il n'est absolument question que de l'homme général. Sur l'homme général, Taine trouve des observations assez pour en remplir deux volumes. Et il indique de plus qu'à vouloir ramasser tous les traits qui sont communs aux hommes, ne fût-ce qu'à l'égard de l'intelligence, ces deux volumes auraient été suivis de beaucoup d'autres. Comment l'auteur de la *Littérature anglaise* ne s'est-il pas souvenu de son propre livre sur l'intelligence? Je suis très étonné que Taine n'ait pas fait ce raisonnement simple : « Il y a la race, il y a le milieu, il y a le moment; mais tout cela a un substratum. Que le milieu, le moment modifient ce substratum dans une certaine mesure, soit; qu'un ensemble de modifications d'une certaine durée puissent faire ce que j'appelle une race, soit encore; mais enfin, dans aucun milieu, à aucun moment, le substratum, c'est-à-dire ce qu'il y a de commun, d'universel, de perpétuel dans l'homme, ne disparaît. Les grands traits de son organisation physique ne disparaissent pas, ni davantage ses grands traits moraux, ses besoins constants et par suite ses visées capitales; ni davantage les procédés constants de son esprit. C'est sur ce fonds constant que tombent toutes les influences, milieux, moments, et même ces moments accumulés que j'appelle la race. Et si les milieux, les moments agissent, le fonds constant, lui, agit nécessairement de son côté; il a toujours sa part d'action; et même cette part ne doit pas être médiocre. En tout cas, c'est justement mon affaire de démêler en chaque occasion ce qui revient à

l'homme éternel et ce qui revient à la race ou à l'époque : déterminer cette dernière part ne se peut bien faire qu'en déterminant aussi la première. »

Après avoir négligé l'homme éternel, voici qu'en sens inverse, par une extension indue de l'idée du milieu, Taine (et après lui ses disciples) méconnaît ce qui appartient à l'individu. Cela supprime toute contingence dans l'histoire, et donne un très bel air à l'évolution humaine; mais la réalité s'en moque, et la contingence, qui subsiste toujours dans une large mesure, ne se laisse pas diminuer par nos vœux ou par nos oublis.

Je précise ma critique par des exemples. Un historien de l'école de Taine fait, je suppose, l'histoire de la littérature grecque; il n'y parle que d'Homère, de Pindare, des trois dramaturges, d'Aristophane, de Platon, bref de tous les grands noms; passe! mais voilà qu'étudiant Platon ou Sophocle, cet historien ne manque guère de nous dire : « Voyez, contemplez le génie de la race grecque », et justement ce qu'il relève, ce qu'il qualifie ainsi, c'est ce par quoi Platon a été l'unique Platon, Sophocle l'unique Sophocle, bref ce qui est le génie propre de Platon ou de Sophocle. Cet historien fait-il le tableau de notre littérature du XVIIe siècle, il appuie sur la finesse ou la profondeur de psychologie qui est dans les tragédies de Racine et il nous dit expressément ou implicitement : « Voilà le tact psychologique, voilà l'esprit ou le génie du XVIIe siècle ». Si la psychologie portée à ce point appartient non à Racine en propre, mais au génie du siècle, pourquoi n'y a-t-il qu'un Racine? et autour de Racine pourquoi y a-t-il tant de Campistrons? Il ne faut pas vouloir expliquer tout Racine par son époque, tout Platon par sa race; et surtout ce qui en Platon, en Racine, attire d'abord nos regards, je veux dire le degré qu'ils occupent au-dessus des autres hommes, leur supériorité, leur culminance. L'époque et la race, si l'on veut, vont jusqu'au point que les auteurs moyennement atteignent; par

delà, le génie individuel commence et monte. La *forme* de ce génie individuel est peut-être bien encore de l'époque; mais ce que je refuse à l'époque, c'est la hauteur même du génie individuel. Vous la lui accordez, et cette erreur fausse profondément les conclusions philosophiques que vous portez sur les époques.

C'est sans nul doute une besogne difficile de discerner dans une œuvre ce qui est à l'individu et ce qui est à son temps. Même à vouloir faire le départ en perfection, je l'avoue, ce serait tenter l'impossible. Mais ne dût-on pas réussir en fait à discerner, encore est-il bon de savoir qu'il y a là des choses distinctes, comme il est bon au chimiste de savoir qu'il y a dans un corps deux éléments, bien qu'il ne puisse pas résoudre le corps.

Le mot de forme vient de m'échapper. Je dois l'expliquer par un exemple. Si Racine a sa hauteur particulière, ou, si vous voulez, une profondeur comme psychologue, à laquelle le commun des auteurs n'atteint pas, cela a néanmoins chez lui la forme du XVIIe siècle. Quelle est cette forme? en quoi consistante? Pour moi, les auteurs du XVIIe siècle ont en moyenne excellé, par comparaison avec d'autres siècles, à connaître l'homme du moment, le contemporain, mais avec une forte restriction. Ils n'ont bien connu que l'homme appartenant à certaines classes, et dans certaines relations, l'homme mondain vivant dans la capitale. L'humanité contemporaine en ses grandes masses, ils ont négligé de l'apercevoir. Ils ont connu moins abondamment, mais encore assez bien, l'homme perpétuel, général. — Ce qu'ils ont su de celui-ci, ils l'avaient appris en perçant jusqu'au tuf dans l'homme de leur époque. Par suite, leur savoir ici comporte la même restriction que pour l'homme de l'époque. Il a juste la même étendue. Cela, à mon avis, est vrai, même des esprits très exceptionnels comme La Bruyère et La Rochefoucauld. Les limites de la psychologie moyenne du XVIIe siècle donc les voici : on a peu ou point connu les contemporains

des classes moyennes et basses, les contemporains des autres pays, l'homme des autres époques. A présent, je reviens à Racine et je dis : Il a été un profond psychologue, mais avec cette forme, c'est-à-dire entre ces limites. Les limites, voilà ce qui le plus certainement appartient au temps[1]; ce dont le temps est responsable. La hauteur que Racine atteint entre ces limites, je le répète, se doit partager. Jusqu'au point où la moyenne des auteurs atteignent, elle est au temps[2]; au-dessus elle devient propre à Racine. On me dira assurément : « La moyenne où s'arrête-t-elle ? Cela n'est pas facile à déterminer »; j'en suis bien d'accord : à rigoureusement parler, c'est même impossible. Mais ce qui n'est pas impossible, c'est un jugement et un départ — approximatifs. Et si approximatifs qu'ils soient, encore valent-ils mieux que rien, et beaucoup mieux que cette erreur de louer une époque pour ce qui est le hasard du génie individuel, d'autant que lorsqu'on a commis l'erreur de dire du génie propre à Racine : « Voilà le génie du xviie siècle », on tombe presque forcément, par voie de conséquence, dans une autre erreur, c'est de ne pas voir dans les médiocres le génie de l'époque, de ne pas voir du moins ce que ces médiocres en contiennent et en manifestent. Voyez par exemple comme se fait une histoire du théâtre français au xviie siècle. L'historien s'attache aux œuvres célèbres; il commente avec abondance Corneille, Racine, Molière. Les hommes de second ordre comme Th. Corneille, Destouches, sont déjà négligés. Si l'historien nomme en passant Campistron, ce sera le terme. Il n'ira certes pas jusqu'à Rieupeyroux et à d'autres, que les frères Parfait, si peu artistes et si peu philosophes, n'ont pas oubliés. Sans doute, au point de vue artistique, les Rieupeyroux n'existent pas; et pourtant ils importent à l'histoire. Ils furent joués, par conséquent supportés. Parfois même ils ont eu leur jour de succès. C'est une révélation précieuse

1. Au degré de civilisation.
2. Voir le développement de ces idées au chapitre du Milieu.

du goût ou au moins de la patience du public. Nous pouvons savoir par là à quel point le public d'alors différa de nous, puisqu'il écouta jusqu'au bout des choses que nous rebuterions dès l'abord. Par le moyen des Rieupeyroux, nous apprenons encore jusqu'à quel point Corneille, Racine avaient, après avoir subi la forme des prédécesseurs, imprimé leur forme propre sur l'esprit du public. Les successeurs moyens ou médiocres nous en instruisent. Ces esprits sans originalité nous montrent quelle a été la force contraignante du moule ; autrement dit ce qui en ce temps-là sollicitait l'imitation, ce qui la décourageait ou ne la tentait pas, et ce qui restait au-dessus de ses prises. Et c'est encore pour nous un moyen auxiliaire de faire la vraie part au génie des individus.

Et lorsqu'enfin du génie de quelques hommes comme Racine, Molière ou La Fontaine, et de la coïncidence de ces génies dans un même temps, on conclut à une sorte de génie de l'époque comme on le fait parfois, on crée à mon sens une dangereuse entité.

Les erreurs que je viens de relever, et dont Taine a été en France le brillant et puissant propagateur, ont leurs analogues, assurément, dans des Histoires littéraires composées à l'étranger. J'ai pris M. Taine comme un spécimen. Je ne puis évidemment donner ici en toutes choses que des spécimens. Ces thèses erronées proviennent de ce qu'on a très justement entrevu la possibilité de traiter l'histoire littéraire d'une façon scientifique, mais qu'on a essayé de la traiter sur ce pied sans avoir au préalable reconnu que l'histoire est une matière hétérogène, contenant des éléments susceptibles d'organisation scientifique, et des éléments réfractaires à la science; d'où la nécessité préliminaire d'un choix, d'un départ entre les éléments. Qu'on me permette de m'expliquer en m'empruntant à moi-même ce que j'ai dit ailleurs sur ce sujet.

« On appelle science un ensemble de *vérités*, c'est-à-dire de *propositions énonçant qu'il y a une similitude constante* entre tels et tels phénomènes. Exemple : toutes les chutes

de corps à la surface de la terre se ressemblent en ce point que le corps tombe selon la verticale du lieu. Par opposition, savoir que tel corps, la flèche de l'église de X..., est tombée en écrasant plusieurs personnes, n'est pas de la science. » Constater une similitude plus ou moins étendue, plus ou moins constante, est en toute science la première opération à faire, le premier pas. Ce n'est pas le dernier ; une similitude étant constatée, il faut se l'expliquer, en trouver la cause, c'est-à-dire en réalité trouver le lien qui rattache cette similitude à une autre encore plus large et plus constante. On ne fait pas de la science avec ce qui est absolument singulier, unique, dépareillé.

Dans tous les départements de l'histoire — et par conséquent dans la littéraire, qui nous occupe ici, — ce qui apparaît comme unique s'appelle *événement*. Dès qu'on se trouve au contraire devant quelque acte *similairement* accompli par un nombre d'hommes plus ou moins grand, on a affaire à une *institution*.

L'histoire est un tissu où les événements et les institutions sont constamment et profondément entrelacés. Événements, institutions, si on les considère superficiellement, se résolvent également en des actes faits par des individus ; mais la différence profonde c'est que dans l'institution l'individu agit comme semblable à d'autres individus, tandis que dans l'événement il se singularise, il innove ou invente, bref produit, par quelque trait d'esprit ou de caractère qui lui est propre, quelque chose qui jusque-là n'a pas de similaire. Nous avons expliqué tout cela plus amplement dans l'*Histoire considérée comme science*.

Sans doute tout le monde comprend, d'une manière superficielle, ce que chacun de ces termes « événement, institution » signifie, et leur opposition ; mais généralement on ne voit pas, dans leur étendue respective, les deux choses dénommées, ni la profondeur de leur opposition. Surtout on ne voit pas quel conseil il en résulte pour l'étude de l'histoire. Si je demande, par exemple, à un critique ordinaire, ce qu'il entend

par événement et par institution dans l'histoire littéraire, il me dira : « La représentation du *Cid* en 1636, voilà un événement; l'existence continue d'un corps comme l'Académie française, voilà une institution ». Le critique a raison; mais il ne sait pas avoir assez raison. On aurait avec lui bientôt fait le tour des institutions. Après avoir cité les Académies, les théâtres et les fondations faites pour récompenser les gens de lettres, on croirait avoir à peu près tout énuméré. Il y a en littérature bien plus d'institutionnel que cela.

Il faut approfondir les idées d'événement et d'institution. Pour moi est institution ou institutionnel tout trait qui, dans un acte, une besogne, une œuvre, rappelle quelque trait déjà visible dans l'acte, la besogne ou l'œuvre d'un autre homme, et *a fortiori* de plusieurs autres hommes. Bref dès qu'il y a similarité, peu ou beaucoup, il y a de l'institutionnel. Est événement ce qui n'apparaît que dans l'acte ou les actes d'un seul homme et semble le produit singulier de son caractère. L'événement, le trait unique, est quelque chose d'absolu. Il n'y a pas de degrés dans l'unicité, qu'on me passe le mot. Mais on voit tout de suite qu'il y a beaucoup de degrés dans l'institutionnel : on peut en effet rencontrer des ressemblances plus ou moins étendues, des similarités qui lient ensemble un nombre d'actes, petit ou grand, ou illimité.

Donnons des exemples. Cependant si j'en voulais offrir pour chacun des degrés que l'institutionnel comporte, je n'en finirais pas; je me bornerai au nécessaire; d'autant plus que ce livre est justement, comme on le verra, tout tissé d'institutionnel. — C'est de l'institutionnel pour moi que la règle des trois unités du théâtre classique, du moment qu'elle est professée théoriquement par plusieurs critiques et pratiquée par plusieurs auteurs. — C'est de l'institutionnel qu'une métaphore qui a fait fortune et qu'on trouve chez plusieurs écrivains. — C'est de l'institutionnel qu'un tour de phrase communément adopté. — C'est de l'institutionnel que l'opinion professée pareillement par Racine, La Fontaine, Boi-

leau, etc., sur Homère ou sur tel autre ancien. — C'est de l'institutionnel que tel vers de Boileau, non quand Boileau le fait, mais quand ce vers est devenu proverbe, et dans la mesure où l'on s'en sert. — C'est de l'institutionnel que cette délicatesse de goût, bonne ou mauvaise, qui ne veut pas à une certaine époque qu'on nomme la vache dans un vers. — C'est de l'institutionnel que cette autre délicatesse — cette fois dans le public — qui exige que le tyran assassiné dans la tragédie, une fois frappé sur la scène, se précipite pour aller expirer dans la coulisse.

Rien de plus institutionnel et par suite de plus important que l'accueil fait à telle œuvre; que son succès ou son insuccès; et le genre du succès, et dans quel sexe, dans quelle classe, et la durée du succès. Une vue superficielle ferait appeler le succès de Rousseau, par exemple, un événement. C'est Rousseau qui est, en lui-même, un événement; mais l'accueil qu'il reçoit du public est une institution. Autrefois, les historiens littéraires (sans exception, je le crois) auraient donné toute leur attention à l'étude de Rousseau même. Aujourd'hui [1] on accorde une assez belle place à l'effet de Rousseau sur son temps. Il ne manque plus que de faire cela avec conscience, résolution et ampleur.

C'est de l'institutionnel que notre goût actuel si vif pour la description des paysages, — que l'estime de notre génération pour l'expression métaphorique, — que telle plaisanterie trouvée par un rapin et passée dans le langage de tout le monde, même de la femme du meilleur monde, puis de là dans le style littéraire, etc.

De cette brève énumération d'exemples qui sans doute suggérera au lecteur une foule d'analogies, on conclurait volontiers que l'institutionnel, loin d'être rare en littérature, est plutôt tout : ce serait tomber dans un autre excès.

1. C'est entrer inconsciemment dans l'histoire institutionnelle ou scientifique. On y est entré encore d'autre manière, en cherchant les imitations, emprunts, influences composantes.

En littérature, il y a aussi de l'événement, et il y joue un rôle capital. Tout commence à l'état de singularité, d'événement. La première tragédie française où les trois unités soient observées, la *Sophonisbe* de Mairet, croit-on, est un événement jusqu'à ce que l'exemple soit imité. Il l'a été, et cet événement a engendré dès lors une institution. La *Sophonisbe* aurait pu n'être pas imitée, rester un pur événement; cela arrive à beaucoup de faits historiques.

Richelieu, en tant que protecteur des gens de lettres, est un événement. Sans doute il y a eu d'autres protecteurs que Richelieu; mais la protection de celui-ci reste un événement dans la mesure où l'on considère les façons de Richelieu, son goût, ses procédés généreux d'un côté, impérieux de l'autre, bref, ce qui, dans cette protection, porte un cachet personnel. L'influence de Louis XIV sur le ton du langage, considérée en Louis XIV est un événement, tandis que considérée dans ceux qui subissent cette influence, elle est une institution. Et pour rejoindre ceci à ce que nous avons dit plus haut sur le génie de Racine : Racine est un événement dans la mesure où il dépasse ses contemporains en profondeur, ou en délicatesse psychologique, tandis qu'il est institution ou institutionnel là où vous lui trouvez un air de similitude quelconque avec un ou plusieurs prédécesseurs. Précisons encore : la galanterie fade et déplacée que nous rencontrons çà et là chez Racine (voir notamment Oreste et Néron) est de l'institutionnel. Elle lui a été inoculée par son époque. La douce sonorité de l'expression, en parfait rapport avec le sentiment exprimé, n'est qu'à Racine, au moins quant au degré où il nous fait voir cette qualité.

Je conviens que la différence de l'événement à l'institution, claire, évidente même en maints endroits, est, en bien des rencontres, subtile, presque ou tout à fait insaisissable; et que souvent événement et institution semblent se confondre. Ce n'est pas une raison pour ne pas essayer de discerner les deux aussi avant qu'on le peut.

Mais, dira-t-on, pourquoi cette distinction? pourquoi tant y tenir? parce que la connaissance scientifique est à ce prix, tout simplement. Est-ce que l'unique, c'est-à-dire l'événement, peut être matière à science? Non, il n'y a de science qu'à l'occasion des phénomènes similaires. La science est essentiellement constitution du semblable. Qu'est-ce que nous cherchons en fin de compte? le pourquoi des choses? Or, si la chose qui n'est arrivée qu'une fois a bien son pourquoi, aussi bien que celles qui sont arrivées souvent, le pourquoi de la chose unique n'en diffère pas moins capitalement du pourquoi des choses réitérées,... le pourquoi de la chose unique est pour nous insaisissable. Il faut invinciblement deux cas au moins, deux cas pareils, pour que notre esprit puisse expérimenter si dans les deux cas il y a eu un même précédent. Cela n'empêche pas et ne doit pas empêcher de noter les singularités. Elles composent une connaissance encore fort intéressante. Savons-nous d'ailleurs si ce qui est ou paraît être unique en ce moment n'aura pas demain, plus tard, sa réitération? Mais le danger, en histoire littéraire, comme en toute histoire, danger non évité, écueil où généralement l'on choppe, c'est de confondre l'événement avec l'institution, ce qui est fortuit avec ce qui est déterminé plus ou moins, et c'est de traiter les deux termes de la même façon, d'en tirer des conclusions d'égale étendue.

Trop souvent de nos jours la manie de généraliser emporte l'historien. Vous le voyez se saisir de ce qu'un littérateur offre de plus individuel, vertu ou vice, forme ou degré du talent, le lui ôter et l'attribuer à toute sa génération, à toute son époque, à toute sa nation. Depuis Taine il n'y a guère de livre qu'on puisse ouvrir sans rencontrer dès les premiers pas des phrases comme celles-ci, que je puise au hasard dans une histoire faite pour instruire nos jeunes gens : « Beaumarchais est lui-même une des plus extraordinaires *expressions du siècle* » (idée un peu contradictoire, Beaumarchais étant donné à la fois comme expression du siècle, c'est-à-dire

comme manifestant des choses communes en ce siècle et comme *extraordinaire*), « car Beaumarchais, *en vrai fils du siècle*, trouva le secret d'unir l'excellence du cœur à l'immoralité foncière ». Regardez bien à cela. Un vrai fils du XVIIIe siècle unit l'excellence du cœur à l'immoralité foncière. Voici Turgot, est-ce qu'il unit l'excellence du cœur à l'immoralité foncière? Non, me direz-vous. Il n'est donc pas vrai fils du siècle? De quel siècle est-il? et Malesherbes? La Fayette? Louis XV? M. de Maurepas? Fréron? Montesquieu? etc. Que le lecteur passe en revue tous les hommes connus de ce siècle, et me dise après combien il en voit qui seraient vrais fils du siècle, et combien faux fils, selon la définition donnée. Le même auteur applique sa généralisation jusqu'aux personnages de comédie. « Rosine (du *Barbier*), tendre, malicieuse, rouée, etc., est une vraie femme de ce siècle qui sait où elle aspire, où elle va. » Il paraît que les femmes du XVIIe siècle, quand elles aspiraient à tomber, par mariage ou autrement, aux bras de l'homme aimé, ne savaient pas où elles allaient. Mais si Rosine est une vraie fille du siècle, que sont Mme Roland, Charlotte Corday, qui ressemblent si peu à Rosine? Sans doute de fausses femmes du siècle. — Et avec cela, l'auteur que je reprends a fait un livre très estimable, qui comble, comme l'on dit, une véritable lacune. Parmi les historiens et les critiques les plus autorisés de ce temps-ci, il serait aisé, je crois, de relever quantité de conclusions tout aussi téméraires que les précédentes.

En résumé, si, comme on le doit, on étudie méthodiquement d'un côté l'auteur, l'individu, et d'autre part la collectivité, le public, on relèvera dans l'auteur toutes les influences proches ou éloignées qu'il a subies, et qui sont entrées dans la composition de son talent; toutes les conditions environnantes qui ont porté coup et laissé sur lui leurs marques. On relèvera ensuite l'influence qu'il a exercée à son tour, les marques qu'il a imprimées sur d'autres ou sur le public même. Bref on traitera l'individu *comme un événement qui*

porte en lui des traces d'institutions antérieures et qui est le point de départ d'institutions subséquentes.

Quant à l'étude du génie propre à l'individu, étude qui chez certains historiens tient toute ou presque toute la place, ne lui demandez de conclusions que pour la psychologie générale et spécialement pour cette partie de la psychologie qu'on appelle l'esthétique. L'examen attentif de ce qui fait que Racine est Racine, que Hugo est Hugo, peut fournir une importante contribution à la théorie, toujours en construction, des facultés intellectuelles, imagination, raison, observation, don du langage, etc.

Parlons du public maintenant. Tout ce qui s'offre dans le public est institutionnel. A l'égard du public, la tâche est donc en un sens plus facile, puisqu'il n'y a pas là d'élément singulier à observer, et mettre à part. Et en même temps la tâche a un intérêt capital. On peut reprocher aux historiens littéraires de n'avoir pas saisi combien largement l'étude du public avait droit d'entrer dans l'histoire littéraire. La vraie place de cette étude est à la suite de l'étude des auteurs médiocres, infiniment trop négligée.

Donc pour moi, après le problème universel qui se pose devant l'érudit, tel fait est-il exact? il y a un problème également universel pour l'historien; un problème qui se présente en tout genre d'histoire à chaque instant et sans aucun répit, c'est de faire le départ entre deux éléments partout entremêlés, l'institutionnel et l'accidentel, ou, ce qui est même chose, le collectif et l'individuel, et même chose encore, le déterminé et le contingent.

Ainsi, à mon sens, la question de l'institution et de l'événement domine toute l'histoire science; elle est à l'entrée, marquant le point où l'érudit proprement dit termine sa tâche, et l'historien commence la sienne.

CHAPITRE IV

DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE SCIENTIFIQUEMENT TRAITÉE : LA SECONDE CONDITION, RECHERCHE DES CAUSES

Le second pas, c'est la recherche de la cause. Ce sujet est si abstrait, si ingrat pour le lecteur; on y est si exposé à pêcher par un excès de dogmatisme vague (j'en ai fait l'expérience personnellement) que j'ai songé à m'y prendre d'une façon plus concrète; j'ai songé à exposer la méthode générale en me posant un problème particulier et en essayant de le résoudre. Bref, pour expliquer comment je crois qu'il faut marcher, je me suis dit : « Faisons une course; fournissons de notre mieux une marche vers la cause d'un effet donné. »

Mais d'abord le choix du sujet, c'est-à-dire de l'effet à expliquer, est-il indifférent? Pour trancher cette question préliminaire, je suis bien obligé de recourir à quelques principes généraux : où les chercher, sinon dans les régions intellectuelles où l'homme a montré par les résultats qu'il savait trouver la cause, et qu'il avait pour cela des principes efficaces? Je vais donc attester ici les sciences mieux constituées que l'histoire, et m'aider des principes méthodiques que ces sciences ont établis chez elles. Voici sommairement ce que je leur emprunte.

Les causes ne se révèlent à notre esprit que par le changement qui se présente dans les effets. Si rien ne bougeait

dans ce monde, on ne saurait la cause de rien. En style d'Auguste Comte, c'est la dynamique des choses qui éclaire leur statique. Dans les sciences physiques, le chercheur modifie à son gré (au moins d'une manière suffisante) les circonstances du phénomène qu'il étudie. Par exemple, quand on veut savoir quel est l'élément respirable, on isole un peu d'air sous une cloche, on y met un oiseau vivant et l'on retire de ce milieu fermé tantôt l'un, tantôt l'autre des éléments. C'est une *expérience*, au sens propre du mot. Dans l'expérience, la modification est faite par nous; nous la déterminons, la limitons, comme il nous convient, pour le but visé. En histoire, il ne nous est pas loisible de faire une *expérience*, puisque les faits ne sont pas modifiables par nous. Toutefois l'élément essentiel de l'expérience, la modification, existe en histoire, bien qu'elle ne soit plus de notre fait à nous chercheurs. Et même cet élément est en histoire assez abondant. On peut, on doit en profiter. Et de même qu'en science physique, c'est une question primordiale de savoir quelle expérience doit être faite dans un cas donné, en histoire il s'agit d'abòrd de savoir quelle modification, quel changement on observera. *Le choix du changement historique à étudier*, pour l'éclaircissement d'un problème donné, *équivaut à l'invention de l'expérience dans la science physique.*

Mais dans ce choix, d'importance capitale, quels principes nous dirigeront? — Je remarque d'abord dans l'*expérience* cette condition que la modification y est limitée; ou, autrement dit, une seule circonstance est changée, tandis que tout le reste est maintenu avec le plus grand soin (et je vois bien la raison de ce soin, elle est de sens commun et de logique générale). Je dois donc en histoire tâcher d'obtenir cette condition absolument nécessaire : un changement partiel, *au milieu d'une parité de tout le reste*. Cela me fournit une indication. Un changement se compose de deux termes, de deux états : l'un antérieur, l'autre postérieur. Si je prends l'un de

mes termes dans un milieu, en France, par exemple, et que j'aille chercher l'autre dans un milieu différent, en Angleterre, je manque tout de suite à la règle. Il est clair que je dois au contraire prendre mes deux termes dans le même milieu, c'est-à-dire dans une région aussi homogène *et dans une période* historique *aussi resserrée que possible*. Ce qui manque le plus, c'est cette *parité du reste* dont je parlais tout à l'heure. Même en choisissant pour le mieux le changement, qui doit tenir lieu d'expérience, nous aurons assez de peine à nous défendre *contre le grand nombre des changements simultanés*.

D'autre part il faut que le changement, dont nous voulons tirer parti, soit aussi tranché que possible, car de ce qu'un changement est tranché, on peut inférer que la cause inconnue a été énergique; nous avons évidemment plus de chance de découvrir une cause énergique qu'une cause faible.

Un changement tranché dans un milieu aussi identique que possible, je puis trouver cela, certes, dans la littérature de bien des pays. Cependant le lecteur comprendra aisément que moi, Français, je sois disposé à chercher le changement désiré au plus proche, c'est-à-dire dans la littérature française. A la suite des réflexions que je viens de développer, j'ai été amené finalement à examiner, à scruter le changement marqué par ces deux termes convenus, *classicisme*, *romantisme*.

La première opération à faire maintenant relève de l'observation historique : il s'agit de savoir aussi exactement que possible ce que sont les objets dont on parle. Gœthe, Sainte-Beuve, Taine et finalement M. Brunetière ont, chacun à sa manière, défini le classique et le romantique. Par exemple, le classique pour M. Brunetière est un littérateur à l'école de qui on peut se mettre, sans risquer d'y contracter des défauts, et « c'est un esprit équilibré ». Remarquons que la formule s'applique par intention à toute littérature. Visant un objet trop vaste, indélimité, cette formule ne peut nous convenir, à

nous qui visons simplement des objets propres à l'histoire de la littérature française.

Au début du siècle actuel (vers 1820) il a paru chez nous un groupe de littérateurs, poètes lyriques, dramatiques, romanciers qui ont eu incontestablement l'intention de faire autrement que leurs devanciers immédiats, qui ont critiqué, décrié même ces devanciers à partir du siècle de Louis XIV. Le public a cru, c'est incontestable encore, que ces littérateurs différaient effectivement des devanciers et s'est plus ou moins également partagé, applaudissant d'un côté, réprouvant de l'autre. Ces faits certains sont notre point de départ. Les romantiques différaient-ils réellement des classiques? et si oui, quelles étaient les différences? Remarquons — c'est important — qu'il faut simultanément reconnaître deux similarités parallèles; il faut reconnaître, déterminer en quoi les classiques se ressemblaient entre eux, et quels traits les romantiques avaient entre eux de commun. Ces opérations-là se font d'ensemble; les différences de classique à romantique aident à voir en quoi les classiques se ressemblaient; et ces ressemblances à leur tour aident à mieux voir en quoi les romantiques diffèrent des classiques.

Pour nous, après avoir observé avec attention les similarités qu'ont entre eux généralement (et sauf exception) les littérateurs français de l'ancien régime, depuis le temps de Richelieu jusqu'au début de la Restauration, et les similarités qui unissent les romantiques, il nous a semblé que la dissemblance portait sur bien des points — et encore n'avons-nous pas la prétention d'avoir reconnu absolument toutes les différences. Les rechercher et les constater toutes, d'ailleurs, n'est pas ici notre objet; notre dessein, au contraire, est d'en retenir une (pourvu qu'elle soit incontestable) et de nous demander quelle est sa cause; de rechercher avec méthode d'où procède ce changement précis, *délimité* (comme la méthode l'exige). Voici maintenant quelques-unes des différences que nous croyons apercevoir dans le romantisme :

1° le style des poètes lyriques (et même des prosateurs) est autre; 2° autres sont les règles qui régissent le théâtre; liberté quant au temps, au lieu, au ton, lequel a droit d'aller du grave au plaisant; et autre la langue théâtrale; 3° les modèles sont autres; on estime et on imite d'autres exemples. La tradition acceptée diffère de celle qu'acceptaient les classiques. On prise assez haut des époques, des pays, que les classiques dédaignaient ou que leur indifférence ignorait. 4° Les sympathies, les émotions exprimées sont en grande partie autres; et par exemple autre l'impression qu'on reçoit du spectacle des choses naturelles. Ceci, je le répète, n'épuise certainement pas le chapitre des différences [1].

A présent, j'en choisis une, pour laquelle je m'efforcerai de trouver la cause. La différence que je choisis est la dernière que je viens d'énoncer. Je la développe. J'aperçois assez clairement que la sympathie d'imagination, la sympathie artistique, est comparativement courte dans le classicisme, étendue dans le romantisme. Que de sentiments intimes exprimés, que de situations décrites, que de types sociaux dépeints par le romantique, et dont, grâce à lui, on sent vivement l'absence dans le classicisme! En ce dernier, je ne vois nulle part l'enfant, nulle part la vie des ménages, la tendresse des époux, nulle part la souffrance des pauvres gens, encore moins celle de la bête. Par l'étendue, la vivacité des émotions sympathiques, le romantisme se distingue avec éclat du classicisme. Je suis on ne peut plus étonné qu'on n'ait que peu ou point marqué cette différence d'une importance sans égale.

Donc ce trait capital étant décidément élu, séparé, cherchons-en méthodiquement la cause. — La cause c'est l'antécédent nécessaire. Quand on peut appliquer la méthode

1. Musset se demande dans les lettres de Dupuis et de Cotonnet en quoi le romantisme consiste; et il a l'air de ne plus trouver. Je serais presque disposé à l'opinion contraire. Les différenees propres au romantisme me paraissent évidentes. L'embarras, est de les suivre jusque dans leurs dernières partieularités.

inductive, cet antécédent se dégage par une ou plusieurs expériences qui éliminent, un à un, les antécédents non nécessaires et font voir que l'effet peut subsister sans eux. Puis vient l'expérience décisive, on supprime l'antécédent nécessaire, et on montre que l'effet s'en va; on rétablit cet antécédent et on montre que l'effet revient. Rien de tout cela n'est possible dans la recherche que nous avons entreprise. L'observation n'est-elle pas capable ici de suppléer à l'expérience? Si je réponds non, je dois évidemment renoncer à toute recherche, puisque je n'ai que l'observation pour moyen. Si je réponds oui sans explication, je commets une grosse erreur. Je défie que par l'observation pure et simple, abandonnée à elle-même, l'esprit le plus attentif, le plus laborieux, *trouve et surtout prouve l'antécédent demandé.* Considérez la société au sein de laquelle se montre l'effet qui nous occupe, plus vous y regarderez, plus vous trouverez d'antécédents possibles. Parmi ce très grand nombre d'antécédents possibles, à quelle marque reconnaîtrez-vous donc celui ou ceux qui sont les *nécessaires*, qui sont les causes? Hé bien, j'affirme qu'on n'a pas *d'abord* d'autre marque, d'autre fil dirigeant, qu'une idée délicate que je vais dire : *La cause, ce doit être l'antécédent qui produit ordinairement des effets plus ou moins similaires à notre effet.* Nous avons, par exemple, constaté dans le classicisme une sorte d'abrègement relatif, d'étrécissement de la sympathie. L'antécédent que nous essayerons d'abord, ce sera celui qui a cet effet, pour ainsi dire naturel, de rendre les hommes moins aptes à sympathiser. Cela me conduit droit à un antécédent, à une circonstance que présente, parmi tant d'autres, l'ancien régime : l'existence d'une noblesse, d'une caste aristocratique.

Je m'arrête un instant pour faire quelques remarques : 1° mon idée n'est encore jusqu'ici que le choix d'une cause *probable*, plus probable, ce semble, qu'aucun autre des antécédents; bref c'est une idée hypothétique, rien de plus pour le moment; je ne dois pas m'illusionner; 2° j'ai d'un

côté une induction historique que voici : toutes les castes aristocratiques ont pour elles-mêmes une estime, et pour ce qui leur est étranger une mésestime, qui les rend tout au moins indifférentes, inattentives aux mœurs et conditions des classes réputées inférieures. Cet effet, indifférence, manque d'intérêt, de sympathie, je m'attends qu'il sera produit, qu'il aura sa récurrence dans l'histoire, partout où une caste aristocratique subsistera. J'ai à cet égard l'esprit *averti*. D'autre part je rencontre, dans la littérature en question, un effet dont la similarité avec les effets de l'aristocratie me frappe. Cela détermine un choix qui, je le répète, n'est jusqu'ici qu'une manière d'essai. J'affirme de nouveau que ceux-là mêmes qui croient ne faire qu'observer les faits, font, qu'ils le sachent ou non, des raisonnements de ce genre. Le mal est non de les faire, car ils sont inévitables, indispensables, mais de les faire sans le savoir.

Je suis encore cependant bien loin d'une certitude acquise. Il ne suffit pas qu'une classe aristocratique existe dans les environs d'une littérature, pour que celle-ci en porte la marque. Il y avait une aristocratie en Angleterre au temps de Shakespeare; et ce qui est plus décisif ici, il y avait une aristocratie chez nous au XVIe siècle, alors que la littérature contemporaine offrait des caractères assez différents des caractères du classicisme. Je n'en suis pas d'ailleurs très étonné; il faut non seulement que l'aristocratie existe, mais qu'elle influe sur *les lettrés*, *qu'elle les régisse plus ou moins*. Qu'importe que l'aristocratie existe, si ce n'est pas pour elle particulièrement qu'on écrit et *avec connaissance de ses goûts, de ses exigences*. Or, pour faire bref, je vois — et ceci est maintenant de l'observation historique pure, — je vois que le contact *nécessaire* des nobles et des lettrés ne s'opère qu'en France, et dans ce pays même seulement au XVIIe siècle et de plus en plus à mesure que ce siècle s'avance. Ici je me rencontre avec Taine. Taine a dit : Le classicisme est dû à la domination des salons. Je me garderai de dire, comme lui,

tout le classicisme. Taine n'a pas assez distingué ce qu'il y a d'éléments divers dans le classicisme. Mais surtout en parlant du salon, il fallait spécifier et dire : le salon régi par l'esprit aristocratique.

Si les circonstances sociales, que nous découvrons et que nous lions ensemble, *tendent* à produire précisément des effets similaires à celui qui fait le sujet de notre étude, nous sommes quelque peu autorisés à croire que nous avons mis la main sur la cause. Pour être autorisés tout à fait, que nous manque-t-il? n'ayons pas d'illusion, il nous manque encore beaucoup de conditions. Il faut que nous acquérions l'idée que les causes présumées, non seulement sont de *nature* à produire l'effet, mais qu'elles *suffisent* à produire *tout* l'effet, et c'est ici le point difficile.

Pour concevoir si les causes présumées ont ou non la suffisance voulue, l'examen à fond de toutes les circonstances environnantes, et le raisonnement déductif sur l'effet naturel de chacune de ses circonstances, sont d'une grande utilité; ils peuvent conduire assez avant vers la conviction. Toutefois à mon avis d'autres opérations viennent s'imposer. Il faut résolument, systématiquement, procéder à l'instance contradictoire. Ce n'est rien moins qu'une revue de toutes les forces parallèles qui agissent dans la société. Pour chacune d'elles on se posera la question : qu'a-t-elle donné cette force? n'a-t-elle pas pu produire une partie de notre effet? Le travail serait infini, il serait impossible, si on ne recourait pas au principe dont j'ai déjà parlé, la *considération du genre d'effets qui sont en tendance* dans chaque force. *Nombre de ces forces* se trouvent par là mises hors du débat. On voit promptement qu'elles n'ont pas dû influer au moins provisoirement. Pour être clair, je citerai des exemples : la forme de l'armée, le régime des corporations, le système financier de l'État, les habitudes et règles du commerce, entre autres institutions contemporaines, seront écartés, jusqu'à nouvel ordre, comme incapables d'avoir influé. Cepen-

dant même à l'égard de celles-ci l'enquête reste toujours ouverte. Quelqu'un pourra un jour faire ressortir des rapports inattendus, jugés improbables. Il en est de même dans toutes les sciences sans doute, mais ici l'attente du démenti, toujours possible, doit être plus forte que dans les sciences de la nature.

La revue attentive de toutes les forces ou causes possibles, au sein de la société donnée, n'est qu'un moment de l'épreuve. Terminée de ce côté, elle doit être continuée par ailleurs. J'irai rechercher dans les autres pays, d'abord voisins, puis de plus en plus distants, ce qu'ils ont pu avoir d'analogue à notre classicisme. Par exemple je trouve quelque chose d'analogue en Angleterre, dans la littérature de la reine Anne. Je recommencerai donc à faire pour cette littérature ce que j'ai fait pour la nôtre. Je passerai après en Italie, en Allemagne, et j'arriverai ainsi de proche en proche aux littératures les plus éloignées. C'est dire que ces sortes d'enquêtes ne peuvent être l'ouvrage d'un seul homme. Plus qu'aucune autre science, l'histoire scientifiquement traitée réclame des légions de travailleurs.

Le succès dans ce genre de démonstration demande une grande finesse. Il faut savoir abstraire les parties similaires dans des phénomènes qui présentent d'autre part une quantité de différences. Il faut savoir résoudre des sujets, extrêmement complexes, en autant d'éléments qu'il y en a de réellement distincts. Mais après tout je crois que, sans aller jusqu'au bout du monde, on arriverait, non pas certes à une certitude absolue, mais à une conviction satisfaisante.

CHAPITRE V

RECHERCHE DES CAUSES (SUITE)

Les observations précédentes ont besoin d'être sur quelques points développées et précisées. Rien n'est plus commun en histoire que de traiter comme un effet unique un sujet composé réellement d'effets successifs, hétérogènes au point de vue de la cause.

J'entends par là que chacun de ces effets successifs, contigus, composants, a non seulement sa cause distincte, mais que cette cause peut différer gravement, par sa nature, de la cause d'un des autres effets voisins; elle peut être très large tandis que la cause du voisin est très étroite; relever d'un des mobiles permanents de l'homme, tandis que la cause de l'effet voisin est simplement le caractère particulier d'un individu.

D'où il résulte que dans le même bloc apparent tel trait composant est fort déterminé, alors que tel autre est tout à fait contingent.

Et comme on a aperçu sous l'aspect d'un grand objet ce qui est réellement un composé d'effets, on est sollicité à supposer une cause unique, large ou durable. Il y a de la logique dans cette erreur; mais convenons aussi que l'amour-propre y trouve son compte. L'historien qui en appelle tout de suite a une grande cause simple (fût-ce très faussement) ne court

d'autre risque que de passer pour un esprit très philosophique auprès du public, lequel n'y regarde pas de si près.

Ces réflexions sont un peu abstraites; je veux les appuyer d'un exemple. Je vais choisir un sujet que j'analyserai de mon mieux, un effet complexe que je tâcherai de résoudre en ses parties distinctes. Pour chacune de ces parties j'essayerai de trouver la cause, et puis de reconnaître si cette cause fut générale, temporaire ou individuelle, et par suite jusqu'à quel point son effet fut déterminé. Je ne dis pas que je réussirai; mais j'aurai du moins fait concevoir plus clairement au lecteur quelle idée je me forme de la méthode.

Voici une modalité assurément très remarquable de la littérature française, la tragédie classique. Essayons de reconnaître comment elle se forma.

Quand la littérature dramatique, au XVI[e] siècle, fut renouvelée, elle n'eut d'abord aucune règle. Pour l'absence de convention, pour la liberté ou la licence, le théâtre français ressemblait exactement au théâtre anglais. Il demeura cent ans environ en cet état. Si comme quelques-uns le prétendent, nous avons un génie particulier pour la régularité, il faut convenir que ce génie fut un peu paresseux; il fit difficulté de s'éveiller. Au bout de ces cent ans cependant, on songea à sortir du désordre. Cette velléité fut-elle fortement déterminée? Oui, ce semble, autant qu'il peut y avoir de la détermination dans les choses littéraires. C'est en effet un indice de détermination que cette même velléité se soit manifestée chez plusieurs peuples à la fois. Ajoutons qu'en outre on peut rattacher cette velléité à un besoin général de notre esprit. Je vais m'expliquer.

En Angleterre, en France, en Espagne, le théâtre gothique, le théâtre des mystères, avait abusé des changements de temps, de lieux, de la multiplicité des personnages, des actions doubles et triples, se combinant, se croisant, abusé jusqu'à scandaliser la raison, jusqu'à choquer le *besoin* que nous avons toujours d'une certaine vraisemblance, dès que

nous atteignons un certain point de culture. A la Renaissance, dès qu'un public de lettrés, un peu nombreux et influent, fut formé, des protestations s'élevèrent partout contre cet art gothique. En Angleterre, en Espagne, tout aussi bien que chez nous, on réclama au nom de la raison. Des esprits cultivés comme il y en avait maintenant ne pouvaient tolérer ce que le peuple, la noblesse guerrière et ignorante, la bourgeoisie des robins et des praticiens gothiques, avaient supporté par infirmité de goût et peut-être aussi par respect pour la tradition.

On devait songer à régler plus ou moins le théâtre, à renfermer entre quelques limites l'imagination débridée des auteurs. L'état général de la civilisation décida donc qu'il y aurait restriction, contrainte; et en effet, si on regarde bien, on voit que partout, au bout d'un temps, le théâtre apparaît comme réglé relativement et par comparaison avec les représentations du moyen âge. Ce qui était beaucoup moins déterminé, c'est que la contrainte allât à tel ou tel point, et par exemple, à celui qu'elle atteignit chez nous. En Espagne, en Angleterre, on resta en deçà des trois fameuses règles, unité de temps, de lieu, d'action. Comment, pourquoi notre nation poussa-t-elle jusqu'aux trois règles?

Trois hommes paraissent avoir suffi à les établir, à les faire accepter. Mairet en donna l'exemple par sa *Sophonisbe*; Chapelain (avant l'abbé d'Aubignac) en développa, propagea oralement la théorie. Il convertit Richelieu. La recommandation de Richelieu fit ce que l'exemple de Mairet, la prédication de Chapelain, n'auraient certainement pas opéré.

La règle des trois unités ne fut pas reçue sans protestation ni des auteurs qu'elle gênait, ni du public qu'elle étonna d'abord. On commença par s'en moquer; on la renvoyait aux Grecs, on disait que, bonne pour eux, elle ne l'était pas pour nous. Elle triompha cependant. Essayons de voir s'il y eut là dedans quelque mesure de détermination?

Dès lors qu'on était décidé à imposer au théâtre quelque

règle, il devait arriver, de par l'admiration professée alors pour l'antiquité, que quelqu'un songerait à demander cette règle aux anciens. En ce point il y eut certainement de la détermination. Ce quelqu'un qui devait demander des préceptes aux anciens aurait pu, à la rigueur, comprendre la signification vraie de leur pratique. Il aurait pu apercevoir que les anciens avaient observé à peu près l'unité de temps, de lieu, d'action, sans s'y efforcer, par cela seul qu'ils traitaient généralement une situation simple, momentanée, fournie par la tradition historique (exemple Œdipe découvrant qu'il a tué son père, épousé sa mère), et que cette simplicité était le résultat de circonstances à la fois intellectuelles, morales et matérielles. Enfin et surtout, ce quelqu'un, s'il devait presque nécessairement faire des prosélytes, aurait fort bien pu aboutir à former seulement autour de lui un petit cénacle, une secte littéraire étroite et impuissante. Richelieu gagné par Chapelain, c'est une contingence évidente qui s'insère dans l'histoire.

Déjà c'était une contingence que Richelieu fût devenu ministre, et ministre si contraignant sur son époque. — Et maintenant, au for intérieur de Richelieu, y a-t-il quelque détermination? Je vois sa pente générale à régler, gouverner ses semblables. Or qui aime à enjoindre la soumission politique est assez disposé à enjoindre la docilité littéraire, et par suite disposé à croire qu'il y a des règles; mais des motifs contraires — ne fût-ce que la gêne pour lui-même, qui était faiseur de plans dramatiques — auraient bien pu agir sur Richelieu.

Je n'ai encore noté qu'un des traits, un des effets composants de ce que nous appelons notre tragédie classique; de plus je n'ai encore considéré que son premier moment, celui de l'invention ou de l'innovation; et déjà nous voyons que la cause contient en réalité des causes séparées, et très différentes au point de vue du caractère (général, temporaire ou individuel), et par suite du pouvoir de détermination. —

Passons au second moment, celui de l'acceptation par le public.

Une fois Richelieu gagné, c'est une autre affaire et la détermination augmente notablement. Étant donné d'abord l'esprit de soumission généralement contracté à cette époque par la classe bourgeoise à l'égard du Cardinal, d'autre part la protection et les libéralités de Richelieu ayant été acceptées par la gent littéraire, les règles ne devaient rencontrer, dès qu'elles étaient recommandées par le protecteur, qu'une faible résistance. L'institution récente de l'Académie poussa dans le même sens. Un corps comme celui-là est régulateur par tendance. Faire des règles en tous genres justifie son existence, exerce son ascendant et l'accroît. Puis le monde des critiques et des amateurs est naturellement pour des règles. Elles ne gênent pas ce monde, qui n'a pas à les observer. Il n'est pas fâché de les faire observer aux autres, car leur inobservance est pour lui une occasion précieuse de critiquer les auteurs, plaisir d'amour-propre assez vif. Et enfin tout le monde aime la difficulté vaincue, d'où la tendance générale à se mettre du parti de ceux qui créent des règles.

Le long établissement de la tragédie chez nous a une autre cause que je ne dois pas négliger, cause contingente en elle-même, nécessitante dans ses effets. Il a été tout à fait contingent que la tragédie à peine née rencontrât deux génies, Corneille et Racine, pour la pousser dans le monde. Si aucun homme d'une puissance artistique, égale à celle de Corneille et de Racine, n'avait cultivé la tragédie à son début, si toutes les premières tragédies avaient été médiocres comme le furent les premiers drames entre les mains de Hardy et des autres, la tragédie aurait-elle obtenu en France la vogue obstinée qu'elle posséda deux siècles? Je ne le crois pas. Vous pouvez supposer encore — cela reviendra au même — que Hardy au lieu d'être médiocre — ou peut-être simplement de travailler médiocrement — posséda le génie

de Shakespeare, ou quelque chose d'approchant, ses drames alors auraient obtenu un succès durable. Et n'est-il pas présumable en ce cas que le drame se serait établi comme forme consacrée, et aurait détruit en germe ou prévenu la forme de la tragédie?

La règle des trois unités une fois inventée, une fois établie dans l'opinion, l'influence que sa pratique exerça constitue un nouveau problème, et c'est ici que la détermination est de beaucoup plus considérable.

L'obligation de faire venir les acteurs toujours dans le même lieu, et de renfermer l'action dans un temps très court, élimina forcément la représentation directe d'une quantité d'actions, qui ne pouvaient se passer dans le temps donné, ou avoir le lieu donné pour scène. L'exécution réelle si souvent impossible fut suppléée par une narration. L'émotion communiquée au public par les personnages fut (en général) une émotion préalable ou une émotion de second moment. Je veux dire que lorsque les personnages se présentent au public, ils vont agir ou viennent d'agir, et en ce dernier cas, ils n'ont plus qu'à raconter et expliquer ce qu'ils ont fait. Je ne connais pas à la tragédie de caractère plus décisif que celui-là : si l'émotion donnée était immédiate, directe, non de rappel et de souvenir, la tragédie ne serait plus elle.

Cela changea capitalement la direction du travail poétique, le sens des efforts à accomplir, le genre de mérite à manifester. La voie de Shakespeare et celle de Racine, avec ce point de départ que l'un doit faire agir et l'autre faire raconter, vont s'écartant inévitablement. Shakespeare aura à trouver les mots brusques, le parler saccadé, le langage énergiquement concis, par lequel se trahissent, au cours de l'action, l'état violent du cœur, le mouvement rapide des pensées. Le mérite de Shakespeare sera de révéler dans une phrase, un mot, un geste peut-être, toute une file de réflexions intimes, et d'états psychiques dont le mot, le geste, sont l'aboutissement. Racine, nous présentant l'action à l'état de récit, et

l'acteur à l'état de spectateur rétrospectif, a d'autres mérites à atteindre. Il devra expliquer, développer devant nous, avec netteté, justesse, abondance quant au fond, ordre, clarté et propriété dans le langage, la psychique du personnage, et même, c'est notable, une psychique double, l'état mental de l'acteur au moment où il agissait, son état maintenant qu'il rappelle l'action et la raconte. Finesse, je dirai volontiers acuité psychologique, puissance analytique, correction relative et clarté du langage, telles sont les qualités qui s'imposent à Racine et qu'il atteindra à un degré particulier, parce qu'il est Racine. M. Taine a caractérisé avec justesse le dialogue de notre tragédie; ce sont des discours qui s'échangent; avant l'action on en débat le projet; une fois faite, on l'incrimine d'une part, on la justifie de l'autre. Tout cela est forcé, dès qu'on a écarté l'action même[1].

En résumé l'art dramatique fut dénaturé. Il fut lancé à la poursuite d'un genre d'émotion qui n'est pas le sien; et plus qu'à moitié transformé ainsi dans un genre différent, l'art oratoire. Après l'acceptation des prétendues règles, qui furent en fait un regrettable dérèglement, cet effet était absolument nécessité.

Ce que je viens de dire n'explique pas entièrement la tragédie française, tant s'en faut. Je n'ai visé qu'un de ses caractères, le plus remarquable. Elle en a d'autres; et chacun d'eux demanderait une étude analogue à la précédente. Je citerai entre autres une certaine restriction imposée aux poètes dans le choix des sujets. Il fut convenu que l'histoire des peuples modernes ne fournissait que des motifs ingrats, peu convenables ; nouvelle règle qui cependant n'eut pas un empire absolu. Mais ce qui fut convenu surtout fut une

1. Sur les causes de l'esprit classique d'où procède, entre autres effets, notre tragédie, M. Taine a une opinion qui diffère de la nôtre; il en a même deux. Dans son livre, les *Origines de la France moderne*, la sociabilité, les salons, les institutions du XVII[e] siècle en sont les causes. Dans son ouvrage, la *Littérature anglaise*, la cause est le génie français, que M. Taine caractérise et dont il constate l'existence bien avant le XVII[e] siècle.

certaine manière de parler, commune à tous les personnages, comportant un choix de mots, et surtout l'exclusion d'un grand nombre de termes ; ce qu'on appela le style noble.

Montrons qu'en regard du succès de la règle des trois unités, la mode du style châtié, épuré, noble, avec son auxiliaire le style périphrasique, fut beaucoup plus déterminée.

La société se formait, j'entends que l'habitude de se réunir journellement, dames et cavaliers, s'établissait. Or il y a de la femme à l'homme une différence de pudeur, très influente sur leurs rapports. Si l'homme en conversant ne tient pas compte de cette différence, la femme en souffre, comme d'un manque d'égards, de respect. Pour que la société mondaine soit agréable à la femme, il faut que l'homme se contraigne, qu'il veille sur son langage. Dès qu'il tient à la présence de la femme, l'homme se soumet plus ou moins, comprenant bientôt d'ailleurs qu'au fond il n'y perdra rien. La réforme du langage mondain au XVIIe siècle a commencé par l'exclusion de tout terme obscène, cru ou même ambigu. C'est le travail de la première heure ; et celui-ci a été imposé, dirigé par la femme.

Tout à côté et presque en même temps s'élevait une autre influence, un autre pouvoir de contrainte, celui du grammairien, du critique, du puriste, qui alors se donnait à lui-même le titre de savant. Il y a dans le monde depuis la renaissance de l'antiquité un fonds de pédantisme, j'entends par là une envie un peu indiscrète de se distinguer, de se mettre au-dessus des autres, par le savoir. A l'époque où nous sommes le pédantisme s'attacha à la connaissance prétendue d'un bon usage de la langue, et à l'exclusion d'un usage vulgaire et mauvais (voir ce que nous avons dit ailleurs de l'Académie). Ce courant, parti de l'amour-propre, passion fondamentale, semblerait donc avoir été très déterminé ; mais il faut songer que l'amour-propre aurait pu ne pas affecter cette forme, ne

pas prendre cette direction[1]. Quoi qu'il en soit, ces savants joignirent leur contrainte à celle des femmes. Toutes les autorités s'allient naturellement. Liées d'intérêt avec les savants, les femmes se firent volontiers savantes. J'ai dit plus haut que le mot n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui. Molière est ici tout à fait historien. Il note en 1659 les précieuses et les femmes savantes en 1672.

Enfin par l'effet d'une de ces contagions sourdes qui, je crois, sont très fréquentes en histoire, l'envie vint à la classe noble, habitant Paris et suivant la cour, de se faire un langage distinct par l'exclusion de tout terme rappelant le peuple ou la bourgeoisie. Et ce fut un troisième genre de contrainte. D'ailleurs observons que les savants avaient sollicité la classe noble à entrer avec eux dans cette voie. Vaugelas voulait qu'on parlât selon le vocabulaire des bons auteurs, mais aussi selon le vocabulaire de la partie saine de la cour. C'était vraiment proposer aux gens de cour un pacte d'alliance. Seulement les nobles furent quelquefois fort dédaigneux pour leurs alliés. Finalement ils les absorbèrent et en même temps les dérouillèrent. Ici je rencontre de nouveau Molière, comme témoin. Il est, lui, carrément du parti de la cour. Dans son opinion « il y a à la cour bien des gens qui sans étude jugent plus finement des ouvrages que tout le savoir enrouillé des pédants ». Il n'y eut à la fin qu'un grand courant où la couleur aristocratique domina. Une observation qu'on fera sans doute, c'est qu'entre la langue de la tragédie et le langage réellement parlé dans les salons, à la cour même, il y a encore une belle distance. Certes, la langue de la tragédie fut autrement tendue que l'autre. Et cependant Taine est ici dans le vrai, ce fut bien le langage des salons, de la cour, qui donna le point de départ, fournit la première tonique. Si au théâtre on crut devoir élever la voix de plu-

1. Toutefois je vois cette direction déterminée encore par l'habitude naissante de la vie de salon. On se réunit là pour parler. Il est naturel qu'on se demande qui parle mal, bien, ou mieux. (Voir le chapitre DU MILIEU.)

sieurs notes, cela s'explique aisément, je crois. D'abord on y parlait en vers, ce qui appelle toujours une élévation du ton. Et puis il s'agissait de princes anciens, de héros traditionnels, ne fallait-il pas en raison de leur qualité et de leur lointain historique, leur donner encore plus de majesté qu'aux princes vivants? Enfin, remarque d'un autre ordre, j'incline à croire que si les auteurs avaient appartenu à l'aristocratie, au lieu d'être des roturiers, ils auraient, plus sûrs d'eux-mêmes, moins exagéré la convenance et la noblesse du langage[1].

L'obligation de faire parler tous les personnages — même les domestiques — avec convenance, élégance, et de les faire également parler ainsi dans toute occasion, même aux endroits pathétiques, introduisit forcément une proportion considérable de faux, de froid et d'incolore. Aucun génie national, *fût-ce l'Anglais*, ne se serait tiré avec honneur de pareilles conditions. J'avoue que cette dernière réflexion je l'adresse en particulier à M. Taine.

En somme cette évolution-ci est plus déterminée. Remarquez effectivement qu'aucun esprit individuel — non pas même Mme de Rambouillet ou Vaugelas — n'y joue un rôle décisif, tel que celui de Richelieu dans l'établissement des règles du théâtre. Plusieurs courants d'opinions assez larges se réunissent et se fondent pour l'effet total. Les motifs psychiques qui mettent en mouvement femmes, lettrés, gens de cour, sont des motifs permanents et universels par nature.

Je ne crois pas inutile de dégager quelques conclusions qui me sont suggérées par ce mélange perpétuel de déterminé et de contingent que nous venons de rencontrer.

De ces conclusions sortira peut-être un avertissement pro-

1. Remarquons en passant que les Anciens, qu'on faisait profession d'admirer, d'imiter, ne servirent ici de rien. Les Anciens, bien compris, auraient barré la route au style noble. Il faut voir le mal que Boileau se donne pour prouver que les Anciens ont le style noble, à la façon du XVIIe siècle.

fitable. Si mes vues étaient justes, l'historien, qui cherche les causes, s'attendrait d'avance à trouver plus de contingence que de détermination dans telles parties de son sujet, et le contraire dans telle autre partie, et cela le prémunirait peut-être contre quelques erreurs. On va voir ce que j'entends par ces parties.

Tout acte humain commence par la conception d'un but à atteindre, par la visée. Il se continue par l'emploi de moyens ou l'observance de conditions. Il aboutit à un résultat plus ou moins conforme à la visée. Visée, moyen, résultat, distinction utile à faire à propos de la détermination.

Pour que l'acte soit, il faut d'abord que l'idée de faire cet acte, que la visée existe. Or il y a beaucoup ou peu de chance pour que l'idée première vienne, suivant que l'œuvre doit satisfaire un besoin urgent ou non urgent. Exemple : il y a chance absolue pour que je pense à me procurer de la nourriture, chance un peu moins absolue pour que je vise à me procurer un foyer, une famille; et une chance très faible ou nulle pour que je vise à découvrir une vérité mathématique. On peut risquer, je crois, l'énoncé suivant : une œuvre humaine est plus contingente, à mesure que le résultat visé répond à un besoin moins urgent.

Si je veux appliquer cette vérité à la littérature, je dois rappeler ce que j'ai dit ailleurs. L'œuvre littéraire satisfait dans le littérateur à deux besoins qui se combinent toujours en proportions variables; besoin artistique proprement dit (besoin de s'émouvoir et d'émouvoir les autres) et besoin d'acquérir l'estime d'autrui en même temps que sa propre estime. De ces deux besoins le dernier nommé est en général beaucoup plus urgent que le premier. C'est ce dernier qui donne le plus de détermination; mais il est séparable du premier, qui reste alors avec sa faiblesse propre. Autrement dit, le désir de l'estime d'autrui et de s'estimer soi-même ou l'amour-propre, peut aisément se porter dans d'autres directions que la littérature, cela dépend de l'époque. Selon

l'estime qu'une époque fait des diverses activités, guerrière, religieuse, artistique, industrielle, scientifique, l'individu que nous supposons doué pour faire de la littérature, mais qui veut acquérir de la renommée plus fortement encore et surtout plus précisément qu'il ne veut faire telle ou telle besogne spéciale, l'individu, dis-je, sera plus ou moins déterminé à lier son désir de plaire avec la visée littéraire. Il y a des époques excessivement guerrières, ou religieuses, ou industrielles, en ce sens qu'elles accordent une estime trop privilégiée, trop exclusive au courage, ou à la piété ou à l'activité industrielle. En ces époques il devient très contingent que la visée littéraire naisse dans un cerveau, même doué de dispositions artistiques.

Maintenant je dois avertir que ce que tout d'abord j'ai appelé acte, pour simplifier, se compose ordinairement de plusieurs moments, ou détails successifs, ou si vous voulez d'actes élémentaires. Il est clair, par exemple, qu'une tragédie qu'on compose est faite de pas mal d'actes (pas au sens théâtral), d'actes élémentaires discernables et qu'il faut même absolument discerner (choix du sujet, conception du ton, du langage, etc., etc.). J'avertis encore que dans ces composés élémentaires, aussi loin qu'une analyse profonde puisse les rechercher, on retrouvera toujours la même distinction, une visée conçue d'abord, puis des moyens adoptés, puis un résultat parcellaire qui devient le point de départ d'un nouvel acte composant.

J'ai dit comment dans la visée on peut d'avance prévoir le degré de détermination selon le besoin d'où la visée dérive; examinons à présent les moyens. Les moyens, on peut dire qu'en général ils sont temporaires; j'entends qu'ils portent le cachet d'une époque; ce sont à la fois des ressources que l'époque donne pour obtenir les résultats visés; et à un autre point de vue des conditions à observer, ou même des obstacles à vaincre. Exemple : les unités de lieu, de temps, etc., sont donnés au XVII[e] siècle à la fois comme

moyens d'obtenir plus sûrement une émotion rapide, concentrée, unifiée, puissante, et comme conditions à observer. Elles sont certainement aussi des difficultés à vaincre. Comment tel auteur observera ces conditions, vaincra ces difficultés, comment il tirera parti en revanche des ressources qu'offrent ces moyens, cela dépend en partie de lui-même, des forces de son esprit, de sa volonté; bref de ce que l'auteur a d'individuel, de particulier; mais, d'autre part, il y a dans les moyens offerts, et quel que soit d'ailleurs l'individu qui les emploiera, des résistances immanentes qui produiront des effets positifs ou négatifs très déterminés. J'en ai fourni un exemple en montrant dans quelle direction la forme de la tragédie, une fois acceptée, poussait les efforts, le travail, les facultés de l'auteur dramatique.

On voit donc à présent que le résultat est en partie l'effet des dispositions individuelles de l'auteur (ce qui est l'élément indéterminable, aléatoire) et en partie l'effet de cet ascendant des conditions, que je viens de signaler en dernier lieu. Je le répète, et j'y insiste; ce qu'il y a de plus déterminé, c'est la part du résultat qui vient des moyens adoptés.

Par toutes ces réflexions ou observations abstraites, le lecteur aura, je crois, l'impression que l'historien qui recherche les causes est tenu à une étude infiniment analytique, laquelle exige une attention infatigable, une discrimination très délicate, une surveillance sur soi, une prudence, un sentiment des difficultés qu'on ne peut guère s'exagérer. Toutes ces obligations proviennent de la complexité suprême de la science historique.

Après cela le lecteur comprendra comment des erreurs graves ont pu être commises par des esprits d'ailleurs excellents, et il ne s'étonnera pas de ces erreurs, en voyant avec quelle simplicité de conception, quelle méconnaissance des difficultés, ces esprits se sont aventurés sur un terrain où mille chemins détournés croisent la bonne voie Ailleurs j'ai exposé assez longuement les erreurs de Taine. Je veux

finir ici en donnant l'exemple d'une erreur plus récente, qui émane d'un homme vivant, autorisé, et a, par suite, chance de faire des prosélytes.

Esprit chercheur, critique éminent que M. Brunetière, sans conteste, et cependant, faute d'une défiance raisonnée, à quelles opinions étranges il aboutit! La tragédie classique, qu'il considère comme un effet simple, est, selon lui, un produit naturel de l'esprit français; importée en Angleterre, elle n'y a pas réussi, parce que l'esprit anglais n'est pas l'esprit français; de même que réciproquement nos romantiques français, important chez nous le drame anglais, ont échoué et dû échouer parce que l'esprit français n'est pas l'esprit anglais. « Le Warwickshire n'est pas la Champagne et Paris n'est pas Londres. Que voulez-vous qu'on y fasse? » Ce que je voudrais pour mon compte, c'est qu'on ne s'imaginât pas avoir par ces grands mots, esprit anglais, esprit français, désigné des objets réels, précis, incontestables; qu'on ne parlât pas de l'esprit français, de l'esprit anglais, comme si on les avait tenus dans sa main, alors que ce sont simplement des concepts très vagues, sortes d'impressions intellectuelles plutôt qu'idées. Voyez en effet! Pourquoi M. Brunetière dit-il que le drame ne convient pas à l'esprit français, et que la tragédie lui convient? Parce que, à son estime, les romantiques n'ont pas produit un drame d'une valeur égale à celle d'une tragédie de Racine. C'est là pour M. Brunetière un fait incontestable. Or je connais d'abord des gens qui contesteraient. Avec ceux-ci M. Brunetière se trouverait donc sans argument. Quant à moi, j'accorde à M. Brunetière ce fait qu'il allègue. Ce que je n'accorde pas du tout, c'est la conséquence que M. Brunetière en tire : « En France on n'a pas fait de bons drames. On a fait de bonnes tragédies, donc cette forme-ci convient à l'esprit français, et l'autre ne lui convenait pas. » Qui est-ce qui a fait de bonnes tragédies? Racine et quelquefois Corneille. Mais combien cet esprit français, à qui la tragédie convenait, a-t-il fait, en compensa-

tion, de mauvaises tragédies? Le nombre des mauvaises tragédies l'emporte de beaucoup sur les bonnes, c'est un fait. Si pour l'expliquer, on commet l'imprudence de me dire : « C'est que Racine eut du génie et les autres point », on m'induit à soupçonner que ce qui fait tout, c'est cette alternative d'avoir ou n'avoir pas de génie, chose personnelle, non nationale. Et alors je me dis que si les romantiques n'ont pas réussi dans le drame, ce n'est pas que le drame fût inconvenant à l'esprit français, mais c'est probablement par la même cause qui a produit tant de mauvaises tragédies. Et je me dis encore : Racine pouvait mourir en bas âge, or, le théâtre français sans Racine serait-il aussi probant pour la thèse de M. Brunetière, au sentiment même de M. Brunetière? M. Brunetière me répondra-t-il que si Racine était mort en nourrice, l'esprit français nous gardait un Racine de rechange, qu'il aurait alors produit à la lumière, et qu'il a gardé sans emploi, Racine ayant vécu? J'estime que cette opinion aurait besoin d'être prouvée. M. Brunetière a bien quelque peu pressenti l'argument. Il a conçu pour y parer une théorie qu'il est intéressant de discuter : la tragédie convenait à l'esprit français; toutefois pour faire de bonnes tragédies cela n'était pas encore suffisant; la tragédie est un *genre*; « or les genres, *comme* les langues, vivent, et quand ils ont fini de vivre (devinez-vous ce qu'ils font?), ils meurent, et entre ces deux termes ils ont *naturellement* un point de maturité ou de perfection. » En effet je vois bien qu'un homme grandit, grossit jusqu'à un certain âge, possède une vitalité qui croît, puis qu'après un certain point, fort indécis d'ailleurs, sa vitalité décroît. Mais un genre! N'êtes-vous pas singulièrement dupe de la métaphore, du procédé comparatif et analogique, quand vous dites qu'un genre naît, grandit, meurt? Qu'est-ce au vrai qu'un genre? une conception de notre esprit. A cette conception quelle réalité correspond? Il y a des œuvres, des tragédies par exemple, qui présentent entre elles certaines similarités, comme d'observer à peu

près l'unité de temps, de lieu, d'action, d'employer des confidents, des songes, d'être écrites en vers de douze pieds, etc. : la constatation intellectuelle, subjective, de ces similarités, voilà d'abord en quoi consiste le genre. Poussons plus avant, faisons la bonne mesure ; il y a encore une convention d'art ; les auteurs se regardent comme obligés à reproduire dans leurs œuvres les similarités susdites qui sont tenues pour d'excellentes conditions : voilà les *subjectivités* cachées sous le mot de genre. Et c'est cet ensemble d'idées qui ressemblerait sérieusement à un être vivant, qui naîtrait, se développerait, mourrait, et entre deux atteindrait forcément un point de maturité ? Non ! un concept de notre esprit, image très *abrégée* d'un ensemble de faits regardés *par un certain* côté, un tel concept, dis-je, et un être vivant sont choses d'ordres fort différents, fort éloignés l'un de l'autre.

Selon M. Brunetière le point de maturité aurait duré quarante ou cinquante ans (de 1650 à 1700 environ). Racine se rencontre à vivre, à produire durant cette période. Et c'est pourquoi il produit des tragédies parfaites. Fort bien ! mais voici que se représente la même question que devant : autour de Racine, dans la même période, d'autres auteurs ont produit de fort mauvaises tragédies. Donc le point de maturité, qu'on avait appelé au secours de l'esprit français, comme un auxiliaire indispensable, n'a pas plus profité à ces mauvais auteurs que l'esprit français lui-même. « Ah ! c'est qu'entre ceux-ci et Racine, dira M. Brunetière, il y a une autre agence, celle du génie que Racine possède et que les autres n'ont pas. » C'est tout à fait mon avis. Le génie est donc finalement la cause indispensable.

Est-il la cause suffisante ? C'est une autre affaire. Et ici en principe je pourrai bien m'accorder avec M. Brunetière, comme d'ailleurs avec tout le monde. Il paraît à peu près évident que ce qu'on appelle le génie, c'est-à-dire certaines dispositions qu'un homme apporterait en naissant, ne peut

triompher pleinement des conditions du milieu où l'homme arrive. Racine, né au xe siècle de notre ère, tout Racine que nous le maintenons par supposition, n'aurait pas fait des tragédies; mais peut-être des pièces de théâtre, d'une forme plus ou moins déterminable. Et ces pièces en tout cas n'auraient égalé, ni par le fonds psychologique ni par l'élégante justesse du langage, les œuvres du Racine du xviie siècle. Jusque-là accord général. Mais quelles conditions précises auraient empêché le Racine du xe siècle d'être celui du xviie? là commencerait le débat, et il y faudrait apporter autre chose qu'une analogie tirée du règne animal ou végétal.

M. Brunetière, récidivant dans l'analogie, a tenté d'expliquer pourquoi un genre meurt et il l'a fait par une nouvelle métaphore très curieuse. Voltaire, dit-il, essaya de rajeunir la tragédie en France, de même qu'après Shakespeare des auteurs anglais ont essayé de renouveler le drame. Les deux tentatives ont également échoué. Pourquoi? C'est que le genre de la tragédie ici et celui du drame là-bas avaient été épuisés par Shakespeare et par Racine; et, généralisant sa métaphore, M. Brunetière écrit : « Si quelqu'un, comme Bossuet par exemple, atteint la perfection de l'oraison funèbre, il ne sera donné à personne dans la langue française, ni à Bourdaloue, ni à Fénelon, ni à Massillon, de dépasser ou d'égaler Bossuet. Le genre oraison funèbre est épuisé ou à demi épuisé. » Rappelez-vous que tout à l'heure les genres vivaient, à présent on les épuise. Quelles images cela vous suggère-t-il? Le genre, est-ce une femme à laquelle son mari demande trop d'enfants? est-ce un arbre fruitier? Cette image-ci me semble avoir pour elle une raison de plus que l'autre, car ne dit-on pas à la fois cultiver un arbre et cultiver un genre? Cela n'est-il pas péremptoire? Ce qui me fâche seulement, c'est de voir comme les genres durent peu, combien vite ils sont épuisés; une ou deux récoltes, et c'est fait. Bossuet épuise à demi l'oraison funèbre; Corneille et

Racine épuisent tout à fait la tragédie. Que se passe-t-il donc dans cet être vivant qui est le genre? et qu'est-ce donc qu'on lui enlève? Je me figure mal ce que Bossuet puise dans le genre oraison funèbre, ce que Corneille et Racine puisent dans le genre tragédie, de telle sorte que les deux genres sont épuisés.

LIVRE II

CHAPITRE I

PSYCHOLOGIE COMMUNE A L'ARTISTE ET AU PUBLIC : MOBILES FONDAMENTAUX, RAPPORTS GÉNÉRAUX DU PUBLIC ET DE L'ARTISTE

Le premier en date des beaux-arts est la décoration de soi-même. Avant d'avoir un vêtement, encore tout nu, l'homme se pare. Il se met des plumes dans les cheveux, des roseaux dans les oreilles, des anneaux dans le nez, des rouleaux dans les lèvres : il se fait des cicatrices, il se tatoue. Le résultat ordinaire est de l'enlaidir. Mais, voulait-il se faire beau? Les femmes des Botocudos, par exemple, après s'être inséré dans la lèvre inférieure un plateau qui la distend horriblement, se trouvent-elles plus belles? Ce n'est pas prouvé. Ce qu'elles croient plus sûrement, c'est qu'avec leur plateau elles frappent les yeux et se distinguent des femmes aux lèvres naturelles. Les laideurs, les horreurs infinies que hommes et femmes sauvages se donnent, me paraissent indiquer que le premier art vise à produire de l'étonnement. Se distinguer, ressortir, saillir, voilà ce qu'on cherche. C'est le premier pas inconscient vers le beau, chose plus tardive [1].

Bientôt nous verrons l'homme décorer sa poterie, son

1. Je répète expressément une idée émise au chapitre II du livre I.

mobilier, son habit, sa demeure. L'architecture ornée amènera, comme de simples dépendances d'elle-même, la sculpture et la peinture. Nous aurons à nous dire que dans la création de ces ouvrages humains, l'envie de se distinguer continue à agir et ne peut pas être absente. Avec le mobile proprement artistique, tout artiste porte en soi le mobile honorifique, lequel d'ailleurs s'allie à tout. Cette observation, je l'étends sans hésiter à l'artiste littéraire.

Au reste la coexistence du mobile honorifique avec l'autre a toujours été reconnue; mais on n'a pas aperçu, je crois, toutes les suites qu'elle a dans le développement des littératures.

Tournons-nous, maintenant, du côté du public. L'homme qui demande ou commande les œuvres d'art, ne diffère pas, dans son fond, de l'homme qui les exécute. Voici le possesseur d'une demeure vaste et décorée. Il est certain que cette possession le distingue, le relève aux yeux de ses concitoyens. Qu'il ne s'aperçoive pas de cet effet, c'est inadmissible, et plus inadmissible encore qu'il y reste indifférent.

Avoir à soi une statue, un tableau, une œuvre d'art quelconque, est également une distinction. Il n'est même pas absolument nécessaire de posséder une œuvre d'art; on se distingue à moindres frais; nous voyons autour de nous que celui qui aime les arts (j'y mets, bien entendu, la littérature), se sait bon gré de les aimer; il s'honore de ce goût. Il se compare à ceux qui ne l'ont pas et se préfère. Ce n'est pas tout; il entre en émulation, en rivalité avec des hommes qui ont le goût des arts comme lui, mais autrement que lui; et il forme des coteries, des partis.

Il est une condition qui, se rencontrant dans ces rivalités, a le pouvoir de les porter au plus haut degré d'intensité; c'est lorsque la rivalité s'élève entre nationaux différents. Écoutez dans un salon une causerie sur la littérature, visiblement les discoureurs y mettent de l'amour-propre. S'il nous fâche qu'un contradicteur rabaisse notre poète favori,

c'est sans doute un peu par affection pure pour l'homme, mais c'est beaucoup par estime pour nous. Supposez à présent que la contention littéraire soit engagée entre des Français et des Anglais, comparant les auteurs des deux nations, je vous garantis que l'amour-propre collectif, se joignant à l'amour-propre individuel, rendra la conversation singulièrement animée. Si ce qu'on nomme patriotisme est avant tout l'honneur que nous tirons de nos capitaines, de nos soldats (au moins pour la foule), il nous reste à tous assez d'amour-propre pour rivaliser encore avec l'étranger, à propos de nos auteurs. Et dans un même pays, les provinces, les villes mêmes, savent fort bien se servir des auteurs qu'elles ont vus naître pour se comparer, se préférer les unes aux autres

Une œuvre réussie devient pour les hommes, qui parlent sa langue, un patrimoine commun d'honneur. Cette œuvre peut suppléer au lien politique qui manque, unir ces hommes, faire d'eux une sorte de nationalité vague dans ses contours, forte de sentiment. Homère fut ainsi le lien des Grecs; vainqueur des Athéniens, Alexandre avait avec les vaincus cette communion d'adorer Homère et d'en être fier. Nous avons vu de nos jours l'unité allemande faite d'abord dans l'admiration de Gœthe et de Schiller. Nous avons vu la littérature bohême fonder l'unité morale des Tchèques. Le patriotisme des Grecs modernes est constitué, principalement peut-être, par l'orgueil de la renommée littéraire des anciens Grecs. A défaut d'une capitale vraie, l'Italie a eu pendant des siècles, comme une sorte de capitale, le culte de Dante et de l'Arioste. La Bible est depuis deux mille ans la vraie patrie des Juifs (mot de M. Paulin Paris).

Avez-vous vu célébrer quelque part l'anniversaire d'un de ces auteurs dont la réputation a franchi au loin les limites

1. L'existence constante de divisions et de querelles, pour des sujets artistiques, aussi bien que pour les sujets religieux et politiques, prouve sans réplique l'action de l'honorifique chez le simple amateur.

de sa nation, comme Gœthe en Allemagne, Shakespeare en Angleterre, en France Voltaire et Molière? Vous avez été à coup sûr étonné à quelque moment par l'intensité de l'enthousiasme qui se manifeste en ces jours-là, et vous vous êtes dit : « Mais cela touche au délire? Quoi donc! il se trouve tant de gens qui soient si profondément lettrés, qui soient si judicieux ou au moins si vifs admirateurs du génie littéraire! » Soyez moins surpris. Tout ce monde-là n'est pas si désintéressé; à la chaleur de la flamme reconnaissez la source du feu. Il y a de l'amour-propre là-dessous. Autre manifestation du même fond caché, il y a eu souvent de la mode en littérature, c'est-à-dire des goûts, des enthousiasmes, partis d'un point, et adoptés avec une rapidité étonnante par tout le public, ou toute une classe. Ne croyez pas beaucoup à la conviction réfléchie, ni à la sincérité de ces mouvements. L'homme, qui a embrassé cette mode, l'a fait souvent pour sauvegarder sa réputation de bon goût; et si vous trouvez un autre homme qui s'oppose à la mode, qui lui fait tête, méfiez-vous encore, celui-ci pourrait bien prétendre à un goût supérieur.

A quoi bon cette psychologie? De quel profit peut-elle être pour l'histoire? — Nous le verrons bientôt peut-être.

Les arts ne se prêtent pas également à la glorification personnelle de l'amateur. Dans un concert de musique, on peut réunir une quantité de musiciens, d'instruments, de si nouveaux ou si étranges instruments, que cette fête donne une haute idée de la richesse et de la puissance de l'organisateur; mais il n'en résulte après tout qu'une impression passagère. Un palais immense, avec ses hautes murailles, ses épaisses assises, ses sculptures multipliées, ses larges surfaces fouillées au ciseau, un tel palais, toujours présent et dominateur du voisinage, produit un bien autre effet qu'un concert. Au point de vue de leur capacité de satisfaire au désir d'ostentation, les arts ont donc une hiérarchie assez apparente; l'architecture est en tête, puis viennent la sculpture, la peinture, la musique.

Cette hiérarchie à peu près régulière importe à l'historien. Rappelons qu'un besoin purement intellectuel, comme celui de l'art, est en lui-même naturellement faible, et qu'il ne devient fort que par sa satisfaction longuement continuée; tandis qu'un besoin comme celui de paraître, d'imposer, est naturellement fort et vivace, dès la première heure. La satisfaction abondante du besoin artistique demande une accumulation acquise d'œuvres d'art, et ce résultat a forcément pour condition la préexistence de quelques siècles de civilisation. Voyez la conséquence; la civilisation doit débuter par la culture des arts qui se prêtent le mieux à l'ostentation, et finir par ceux qui s'y prêtent le moins. Effectivement, les anciennes civilisations, Égypte, Assyrie, Mexique, Pérou, Indes, nous présentent avant tout une architecture à proportions plus ou moins grandioses. Les demi-civilisations manifestent encore la même tendance ; les constructions dites cyclopéennes en Grèce, les premiers monuments de la Rome royale, sont à citer comme exemples. Le peuple inconnu qui a élevé l'obélisque de Lock Maria-Ker, qui a aligné sur l'espace de plusieurs kilomètres les monolithes de Carnac, n'était certainement pas sorti de la sauvagerie, ou si l'on veut de la barbarie, et déjà il visait à dresser orgueilleusement de grands matériaux; le même esprit qui a commandé les pyramides de Chéops et de Chéphrem l'animait.

A ces faits un autre fait répond, très significatif : la musique n'est pas le dernier né des arts, parce qu'ils naissent à peu près tous d'ensemble, mais c'est celui qui a atteint en dernier lieu un beau degré de développement. Cela était déterminé, cela devait être, d'après la composition psychique qui préside au développement des arts, et réciproquement ces faits confirment la psychologie; ils nous assurent que la présence de l'honorifique dans la culture artistique est réelle et efficace. En définitive, l'amour-propre du public semble, plus que toute autre cause, déterminer l'ordre dans lequel les beaux-arts se développent.

Après avoir constaté les deux mobiles, ou besoins, dont est fait le ressort du littérateur et de l'amateur, il est bon de comparer chacun des deux besoins comme force sollicitante, pressante, c'est-à-dire au point de vue de l'urgence.

Il est clair que naturellement le besoin artistique est beaucoup plus faible que l'honorifique. Disons même qu'il est d'abord absolument faible, comme tout besoin intellectuel. Mais il est aussi de la nature de ces besoins de croître singulièrement par l'exercice. Quand il arrive à se faire vivement sentir, le besoin artistique le doit moins à sa force propre qu'à la satisfaction antérieure, qui a créé une habitude et par suite une pression surajoutée. En somme, tandis que le besoin alimentaire ou génésique nous fait souffrir par son urgence propre, on ne souffre pas d'un besoin artistique, tant qu'une satisfaction fréquente ne l'a pas encore renforcé.

Le mobile artistique est en l'homme ordinaire, et par suite dans le public, encore plus faible que chez l'artiste. Il faut donc que l'artiste parte le premier; il faut ensuite que le public se découvre un goût pour la production de l'artiste et l'applaudisse, provoquant ainsi des fruits nouveaux, qui à leur tour confirmeront le goût public. Ces actions et réactions suffiraient seules à porter l'art jusqu'à un certain point, par le seul effet de la loi énoncée plus haut du « besoin croissant avec sa satisfaction ».

On sent toutefois que le progrès uniquement promu par cette cause doit être lent, et on s'explique du même coup l'attente séculaire par laquelle on passe ordinairement, sinon toujours, avant d'avoir une belle époque.

Rappelons maintenant une cause déjà nommée qui est particulièrement apte à aviver la demande publique, et par suite à provoquer chez les artistes un élan exceptionnel; je veux parler de l'amour-propre collectif ou national.

En Grèce, le beau moment des arts coïncide avec une

ardente rivalité entre les villes, Athènes, Sparte, Corynthe, Thèbes, Milet, etc. N'est-ce là qu'une coïncidence? J'y suppose un rapport plus sérieux. La rivalité des villes a été, je le crois, la cause (en grande partie) de la prospérité des arts. Ma conviction à cet égard vient d'abord de mes idées sur l'excitation nécessaire. Or je constate le caractère qu'ont les rivalités intermunicipales d'être précisément très excitantes. Et puis voici que je suis frappé par le spectacle de coïncidences qui se présentent, non une fois dans l'histoire, mais plusieurs fois, et en divers pays. Il y a un moment, au moyen âge, où, dans la France divisée en petits États seigneuriaux, municipaux, une concurrence d'amour-propre naît et grandit entre ces petits États; c'est à qui élèvera chez lui une église nouvelle et la fera plus belle que l'église du voisin; et on a la floraison de l'architecture romane, puis gothique. Au xv[e] siècle en Italie, les couvents, les seigneuries de ville, les princes conçoivent par degré l'envie de rivaliser entre eux, de l'emporter les uns sur les autres, par la possession de beaux ouvrages de sculpture, de peinture surtout; et la renaissance italienne se produit. Même genre d'émulation apparaissant entre les villes de la Hollande et de la Belgique, on a la belle explosion de la peinture hollandaise et flamande. Il est très remarquable que ces phénomènes similaires ont eu pour théâtre des pays divisés, et à fortes institutions municipales, la Grèce, l'Italie, la France des communes, les Pays-Bas. Pour moi, l'interprétation de ce fait est tout indiquée. Il s'agit de concurrence honorifique, d'amour-propre porté sur un certain point; entre gens *parlant la même langue, placés côte à côte sur un même territoire, et cependant ayant, de par leur constitution politique, un sentiment vif de leur particularité nationale ou municipale*, la rivalité est nécessairement plus intense qu'entre deux grands peuples à la moderne, qu'entre Paris et Berlin, qui se voient de trop loin et trop mal. — Remarquez en passant que les chemins de fer, les journaux, tendent à donner artificiellement

à ces rivaux éloignés une proximité nouvelle, et par suite à reproduire les conditions d'une émulation intense; et ceci est peut-être une indication précieuse pour l'avenir.

Les historiens antiques nous apprennent que la Grèce de Phidias possédait une quantité de statues vraiment étonnante, eu égard à la petitesse physique du pays et à sa situation économique. Lisez Lanzi ou Vasari, et vous verrez la quantité de peintures exécutées en Italie, aux XVIe et XVIIe siècles. On admettra sans peine le rapport suivant : selon que le public sollicite l'artiste, celui-ci répond; quand la demande est vive, les artistes répliquent par une production abondante. Ne présumons d'abord rien de plus que ceci. Je retiens cependant ce fait que toute époque, où l'un des beaux-arts brille par quelques hommes de génie, eut en même temps une quantité d'hommes secondaires, une production abondante. On pourrait dire de ces moments éclatants : « beaucoup s'essayèrent, quelques-uns réussirent », et on a bien envie de penser que, si quelques-uns réussirent, c'est justement parce que beaucoup essayèrent. Quand beaucoup essayent, évidemment sous le coup d'une sollicitation vive de l'opinion, il y a chance pour que l'excitation aille atteindre et faire lever dans la foule quelque homme vraiment doué. Et ensuite plus de concurrents on est, plus l'effort de chacun est grand; plus au milieu des leçons, des exemples, des jalousies et des critiques qui foisonnent, chacun s'évertue.

Quoi qu'il en soit, ces temps où nous voyons quelque art s'élever d'un essor rapide qui surprend, nous les devons donc, ce semble, à ce que l'esprit de lutte a soufflé sur plusieurs peuples en contact. Mais comment cette rivalité qui n'existait pas s'est-elle mise à naître; ou comment, de faible et inerte qu'elle était, est-elle devenue très forte? La faiblesse propre au mobile artistique me porte à faire une supposition. Je ne crois pas que le branle ait commencé par lui. L'émulation a dû naître sur un terrain autre que celui de l'art. Ces peuples ont commencé par se disputer une province ou la

gloire des armes, ou la prépondérance politique, ou l'expansion du commerce, ou tout cela à la fois. C'est là que la rivalité a pris feu et de là qu'elle a gagné le reste. Toute passion qui dure élargit son cercle, et atteint peu à peu de nouveaux objets.

Quant à la cause qui a provoqué la rivalité première, nous savons d'avance qu'il faut la chercher dans quelque événement historique, plus ou moins contingent. Mais trouver, découvrir quel est précisément cet événement ou cet ensemble d'événements, constitue un problème qui est chaque fois particulier, et relève non plus de la sociologie, mais de l'érudition ou histoire proprement dite.

Pour faire une œuvre passable, il faut que l'homme, quel qu'il soit, s'évertue, travaille. Buffon, quand il dit que le génie n'est qu'une longue patience, paraît hasardeux. Et cependant que savons-nous de ce que nous appelons le génie? Ce que nous savons, c'est que les œuvres fortes, géniales, furent longuement méditées, et exécutées avec un soin opiniâtre, et encore grâce à des essais, des escrimes antérieures, à une facilité ou une habileté conquise par un apprentissage ardemment volontaire.

On découvre assez souvent que tel homme célèbre, aux airs négligents, a bien plus travaillé qu'on ne pensait, on ne découvre pas souvent le contraire. Le critique littéraire qui devant une œuvre, selon qu'elle est réussie ou manquée, parle uniquement du génie présent ou absent, qui oublie la condition du travail, ce que le travail a fait ou ce qu'il aurait pu faire, ce critique s'expose à des méprises. Il ne comprendra pas par exemple la part considérable que le public a toujours dans les œuvres de l'artiste littéraire; car c'est par le travail conseillé, imposé à l'artiste, que le public influe d'une manière capitale. L'artiste n'est pas un poirier prédestiné à porter des fruits de belle qualité. Et encore faut-il dire que si le bon poirier ne travaille pas, on travaille le sol autour de lui, sans quoi il cesse d'être un bon poirier.

En art tout comme en économique, l'homme ne fait rien

pour rien, et il ne prend pas plus de peine qu'il n'en faut. Le prix offert à l'artiste littéraire peut être de l'argent; toutefois ici le vrai salaire c'est l'honneur. Supposez une époque qui n'offre aucun prix pour une œuvre d'un genre déterminé, croyez-vous que l'œuvre sera faite; et si le salaire honorifique est mince, croyez-vous qu'elle sera bien faite? Le travail fourni est à mesure de l'excitation.

Le pouvoir d'excitation, pouvoir décisif, est détenu par le public. C'est là sa relation capitale et constante avec l'artiste. A ce point de vue on pourrait l'appeler l'excitateur, mot dont la mine est, j'en conviens, un peu scientifique et rébarbative.

Assurément le public est incapable de donner le génie (terme, hélas! bien vague et trop commode), mais ce qu'il donne à l'artiste, c'est la mesure grande ou petite d'opiniâtreté au travail. Or, je le répète, qui fixera jamais avec précision la part qui revient au travail dans l'effet attribué au génie?

Mais le public détient aussi un pouvoir de contrainte. Ce même public qui provoque, anime, soutient l'auteur, de son argent, surtout de son estime, qui par ses exigences rend l'auteur laborieux, soigneux dans l'exécution, empêche toujours à quelque degré le développement du talent original; il gêne sa liberté, abrège son essor. Tout public a ses goûts et surtout ses dégoûts, son exclusivisme : ordre à l'auteur d'avoir à s'interner dans certaines aventures, ou dans les mœurs d'une certaine classe, ou dans certaines formes de langage, ou dans certaines imitations. Le public dit à Racine débutant : « Fais-moi du Corneille », et plus tard il dit aux débutants : « Fais-moi du Racine ».

Celui qui cherche les sources de la littérature d'une époque, sans étudier de très près le public de cette époque, doit mal juger, faute de connaître une des causes capitales de son sujet. Peut-être pourrait-on indiquer une méthode à suivre dans cette étude de l'opinion publique. Le premier point à déterminer, c'est l'*étendue* de l'opinion, l'aire du public, j'entends qu'il faut savoir si l'intérêt accordé aux choses litté-

raires part de plusieurs classes de la société, ou de deux, ou d'une seule. Quand le public est étendu, il est à proportion différent; et par suite toujours discordant à quelque degré. Or moins l'opinion est uniforme, et moins étroitement elle contraint, sans cesser d'être excitante. L'auteur en est plus libre. Une opinion qui porte en son sein des contrariétés est donc une condition favorable.

Il y a ensuite à voir si les classes qui font l'opinion sont entre elles dans des rapports d'opposition forte ou faible; car leur divergence en littérature sera petite ou grande, et libératrice à proportion. Dans le cas où une seule classe s'intéresse, il faut voir quel est le caractère de cette classe unique, en tout cas quel est le caractère de la classe prépondérante (il y en a toujours une); est-elle religieuse? ou laïque? et si laïque, quelles sont ses occupations? est-elle militaire? marchande? vouée à la justice? au professorat? à l'érudition? ou oisive et toute mondaine? Est-elle composite? Les femmes y entrent-elles et sur quel pied? Aucune de ces différences n'est insignifiante; toutes portent coup; leur effet existe, soyez-en sûr, quand même vous n'auriez pas réussi encore à le démêler.

Des deux choses qui composent le littérateur (qu'on me passe un moment cette simplification commode), l'*invention*, le *goût*, la première appartient plus au littérateur même. Le public, qui désire sourdement l'invention, ne la conseille, ni ne l'ordonne jamais avec précision. A l'égard du goût sa pression est bien autrement nette. Le public est très propre à inculquer le goût, et volontiers, en considérant certaines époques, je dirai à infliger le goût à l'auteur, qui lui, au contraire, répugne à cette contrainte, et par nature irait à l'expansion, au débordement de tous les côtés.

Si le public s'attache à certaines formes littéraires, ce n'est pas par une conviction très raisonnée, on le pense bien; c'est plutôt habitude et *moutonnerie*. Le public est donc conservateur. Il le serait sans entêtement, je crois, s'il était livré à lui-même. Mais le grand public renferme un petit public qu'il

faut distinguer : ce sont les autres auteurs, les émules, les rivaux et les critiques de profession. Ceux-ci, plus compétents ou censés l'être, influent bien davantage comme contrainte sur l'auteur, qui les respecte et les craint particulièrement. Et non seulement ils sont plus clairvoyants, mais ils veulent l'être, aiguisés qu'ils sont toujours par quelque jalousie.

Quand ils font à l'auteur son procès par devant le public, leur moyen le plus ordinaire, parce qu'ils le sentent le plus sûr, c'est de montrer que l'œuvre incriminée n'est pas conforme à quelque type antérieur. La critique, elle aussi, est donc généralement conservatrice, et plus résolument que le public.

Il est naturel que le public donne le plus souvent raison à la critique, et parce qu'il est déjà conservateur lui-même, et parce qu'il n'est pas non plus exempt de jalousie à l'égard de ce qui sort des rangs; jalousie faible, sourde, mobile, qui se change assez aisément en admiration, qui se transmue en enthousiasme à certaines heures. Le public aime bien à reprendre, à régenter; mais il aime aussi à s'émouvoir, et si l'on osait le dire, à s'emballer.

L'homme en fonction d'auteur, comme en toute autre fonction, n'oublie jamais les intérêts de son amour-propre; mais il les poursuit différemment selon les époques, selon les publics. Dans les siècles grossiers, où les hommes sont mal élevés, où personne ne se contraint et ne cache son fond, l'auteur se fait valoir naïvement. La préoccupation naturelle, que chacun a de donner bonne opinion de soi, se traduit par un étalage de science, d'imagination, ou d'ingéniosité, de quelque chose enfin que le sujet n'appelle pas, et qui ne profite pas au sujet. Sacrifier les intérêts du sujet pour se mettre soi-même en relief, est le trait commun aux auteurs de ces temps, le trait immanquable.

Il est des temps où le public désire, appelle l'innovation : désir sourd, réclamation vague. Encore cela n'existe-t-il que

dans une petite portion du public. Quand une forme littéraire trop répétée n'a plus aucune saveur, le public la délaisse; il n'en est que cela; le besoin de l'émotion littéraire est chez lui communément si faible! mais que la demande d'une innovation précise parte de quelque artiste (il faut l'être pour demander ainsi), ou que quelque artiste réalise plus ou moins bien une forme neuve, il se trouve toujours en quelque région de la société un parti pour le novateur. Pourquoi? parce qu'il se trouve toujours des personnes qui sont en quête d'un moyen de se distinguer; or c'en est un que de soutenir une nouveauté. Ces personnes font le corps de tout parti novateur, pendant que d'autres personnes, assez artistes pour être éprises de l'innovation en elle-même, forment la tête du parti. Et ceci est comme le ferment qui va peu à peu remuer la masse inerte. Le parti novateur ne manque pas de susciter un parti conservateur, et graduellement chacun des deux, en grossissant, fait des recrues à l'autre. Et toujours dans le recrutement, pour quelques uns que le goût artistique amène, beaucoup sont amenés simplement par l'amour-propre : c'est ce mobile seul qui peut faire de grands partis littéraires. Il joue ici un rôle bienfaisant, car c'est à lui qu'en somme on devra le succès de la forme rénovatrice. Peut-être sur cette esquisse abstraite le lecteur songera-t-il aux débuts de la querelle des romantiques avec les classiques?

Il est d'autres temps où le public est *d'abord* fortement divisé en partis politiques ou religieux, ou économiques; c'est notre cas en cette fin de siècle. Les opinions adverses, les intérêts contraires, les craintes et les haines réciproques entre classes travaillent ce milieu. Beaucoup d'hommes y détestent les choses telles qu'elles sont. Il souffle donc un vent d'innovation, qui s'élève d'abord ailleurs que dans la littérature, mais dont la littérature elle-même est atteinte après le reste. Le point de départ est donc ici tout autre que dans le cas précédent, puisque l'excitation à innover vient du public. Et l'excitation est plus violente. Mais l'envie de se

distinguer ne manque pas non plus de jouer son rôle, et plus vivement que jamais grâce à la température ambiante. Alors on peut voir le spectacle le plus désordonné; les formes les plus étranges, les plus bizarres, peuvent dans ce milieu tempétueux et tourbillonnant être préconisées, réalisées. Il se trouvera des gens pour ne goûter que le rebutant, et ne comprendre que l'incompréhensible. Il y aura des adorateurs exclusifs de l'unique dieu Verlaine.

Après cela reconnaissons qu'en tous temps l'homme hésite, flotte de l'habitude à la nouveauté; qu'il y a de ce fait une sollicitation au changement, mais assez faible, quand il s'agit d'objets littéraires. Il y a aussi toujours, soit entre les classes, soit entre les sexes, soit entre les âges, une velléité d'opposition, de contradiction réciproque, qui peut conduire à quelque changement. J'appuie sur la contradiction des âges; il semble bien qu'une génération ait toujours quelque envie de rompre avec la précédente.

En résumé, la tendance de l'auteur est d'inventer librement un peu au hasard et de faillir au goût. Quant aux tendances du public, il faut distinguer : le grand public, plus excitant que contraignant, demande sans préciser qu'on invente, qu'on se donne carrière; il ne contraint que faiblement, au moins quand il suit sa pente. Le public étroit, spécial, coterie des écrivains ou société mondaine, exige avec fermeté le goût. Il excite faiblement l'invention; souvent il la découragerait. Toutefois cette tendance peut, en quelques conjonctures relativement rares, être remplacée par la tendance contraire.

Je me borne ici aux linéaments du public abstrait, universel, si j'ose dire. Dans presque tous les chapitres qui suivent nous trouverons des traits plus précis et plus particuliers, des traits propres au public de telle ou telle époque, à des publics historiques.

CHAPITRE II

PSYCHOLOGIE DE L'ARTISTE LITTÉRAIRE
FACULTÉS INTELLECTUELLES

Tout ce que nous rencontrons sur notre route, objets ou événements, envoie en nous des impressions. Ces *objets*, ces *événements* étant juxtaposés dans l'espace et dans le temps, les impressions qu'ils nous donnent se casent en notre esprit sous les mêmes conditions; c'est-à-dire que ces impressions se soudent l'une à l'autre, sont contiguës sous le rapport des lieux et sous le rapport des temps. Et lorsque, après un délai, ces impressions revivent, soit spontanément, soit par un effet de notre vouloir, elles revivent de proche en proche; la première venue, ou la première saisie, éveille ses voisines de temps ou d'espace, et ainsi de suite. Tant que cette résurrection conserve les rapports primitifs, ce n'est que de la *mémoire*. Mais dès que volontairement nous rompons l'ordre et réarrangeons nos souvenirs, pour un dessein quelconque, nous faisons de l'*imagination*.

L'imagination est donc une démolition et une reconstruction de l'acquis mémorial, faites sous l'empire de la volonté et pour un but.

On réarrange ses souvenirs pour différents buts, et selon le but on les dispose différemment. L'homme pratique, le savant, l'artiste littéraire, ont chacun son but et ses combi-

naisons correspondantes à ce but. Mais, il n'y a ni art pratique, ni science, pas plus qu'il n'y a d'art littéraire, sans l'assistance de l'imagination. Ceci dit en passant, nous n'avons plus qu'à nous occuper de l'imagination propre à l'artiste littéraire.

Puisque l'imagination n'est d'abord (et fondamentalement) que de la mémoire réorganisée, l'imagination d'un homme doit capitalement se ressentir de ce qu'est sa mémoire.

Or, la mémoire est un magasin qui diffère en chacun de nous. Tel a son magasin plus abondamment fourni que tel autre; les magasins sont donc inégaux d'abord, au point de vue de la quantité des souvenirs. Mais les magasins diffèrent encore par l'espèce, par la qualité des souvenirs qu'ils renferment. Regardé par moi, un objet quelconque me donne des images de ce qu'il est, forme, couleur, son, etc., et une émotion, une impression forte ou faible. Donc d'un côté je reçois une notion, élément pour la connaissance objective, et d'autre côté je reçois un élément qui ne m'apprend rien, *sinon* l'effet que l'objet a produit une fois sur moi, connaissance de ma propre sensibilité, connaissance subjective.

Les *notions* et les *impressions* revivent, nous le savons. Il est probablement impossible que la notion réviviscente d'un objet soit absolument pure de toute impression; et plus encore que l'impression réviviscente soit vide de toute notion. Mais on peut concevoir *a priori*, et on voit à l'expérience, que tantôt c'est la notion qui revit mieux, et tantôt l'impression; j'entends par là que l'une ou l'autre préoccupe davantage l'esprit de la personne, accapare plus de son attention.

Supposez deux personnes A et B, dont la première A aurait plus habituellement la préoccupation des impressions reçues à l'occasion des objets, et la seconde B la préoccupation plus habituelle des notions; nous aurons en A une mémoire que nous pourrons appeler subjective, et en B une mémoire objective (j'ai envie de dire mémoire chaude et mémoire froide).

A présent, considérons B que nous avons pris comme type d'une mémoire objective. Supposons que B ait amassé plus de souvenirs relatifs aux hommes et aux actes humains, et qu'à côté de lui il y ait un homme C, également doué d'une mémoire objective, mais qui, lui, a amassé plus de souvenirs relatifs aux paysages, aux objets naturels : nous aurons en B et en C des mémoires que nous pourrons appeler également descriptives ou pittoresques, mais nous aurons deux pittoresques, l'un humain, l'autre naturel.

A présent je rappelle que l'imagination, en ses diversités, doit reproduire nécessairement les diversités de la mémoire. Donc nous avons déjà, en fait d'imagination : la *subjective*, l'*objective* ou *pittoresque*, mais divisée en deux branches.

Pour avancer au delà de ceci, nous allons être forcés de compter avec des opérations nouvelles qui ne sont ni de la remémoration, ni de l'imagination, mais se mêlent aux processus de l'imagination d'une façon constante.

Toute personne qui n'est pas idiote, à mesure qu'elle rappelle ces notions et impressions premières dont j'ai parlé, fait sur ce double substratum un travail à peu près inconscient et involontaire. Tous ses souvenirs, la personne les classe (plus ou moins bien) ; c'est-à-dire qu'elle sépare, éloigne tel souvenir de tel autre, et au contraire rapproche, réunit d'autres souvenirs : discrimination d'un côté, assimilation de l'autre. Ce double travail, net ou point net, conscient ou non, accompagne tout acte de remémoration.

Mais l'esprit ne fait pas que classer; il passe au delà. Aux objets qu'il voit, en avant, en arrière, il ajoute, si je puis dire, des appendices invisibles qui sont des antécédences et des conséquences, des causes et des effets. Bref l'esprit induit ou déduit. C'est là une sorte d'interprétation, de commentation perpétuelle que l'esprit impose à la matière simple, qui lui est apportée par les sens ou par la mémoire.

A présent, il faut voir comment, dans les esprits littéraires, l'imagination est affectée par ces opérations parallèles

de classement et d'inférence. Autrement dit, nous allons voir ce que les esprits littéraires font de leur raison. Mais pour comprendre pleinement l'emploi de la raison chez les littérateurs, nous devons en même temps avoir l'œil sur ce que font à l'opposite les esprits scientifiques.

Je résume une poésie d'Hugo. Une étoile se lève et rayonne. Or voici sur un vieux mur une marguerite ou quelque autre fleur à corolle équivalente qui dit à l'étoile : « Et moi aussi j'ai des rayons! » De la fleur à l'étoile il n'y a pas la moindre ressemblance de forme. La comparaison a son point de départ dans le mot de rayon, qu'on peut appliquer à l'étoile et à la corolle, quand celle-ci a une certaine forme. Encore le mot rayon n'a-t-il pas tout à fait le même sens dans les deux cas. On le voit, c'est un fil externe et léger qui joint les objets dans l'esprit du poète, un vrai fil de la vierge. Arrive un botaniste; il examine la petite fleur, compte ses pétales, ses sépales; il observe les étamines et leur mode d'insertion, et le pistil et le carpelle. Il assimile enfin la petite fleur à d'autres; il la classe, lui, en vertu de traits d'organisation tout à fait essentiels; bref c'est la similitude intime, réelle et profonde que le botaniste cherche et qu'il conquiert.

Contemplant une comète, le même poète fait ce rapprochement, il appelle la comète l' « hérésiarque des cieux ». Cela ne nous apprend rien de réel sur la comète, rien sur sa marche ni son mode de formation. De plus, ce rapport, qui surgit obscurément dans l'esprit du poète entre la marche de la comète et la conduite de l'hérésiarque, se trouve faux. La comète, malgré les apparences contraires, suit en réalité des lois; elle est aussi orthodoxe que les autres astres. C'est d'une façon très différente que l'astronome est affecté par la vue de la comète. Elle est pour lui le point de départ d'un travail bien autrement sérieux et ardu, par lequel une similitude essentielle, une vérité profonde se trouve à la fin constatée avec certitude. Ces deux exemples suffisent à montrer

je pense, combien le poète et le savant divergent. Chacun poussant dans sa voie, ils se trouvent enfin aux pôles contraires.

Un savant m'affirme que ces deux phénomènes, le bois qui brûle, le fer qui se rouille, ont entre eux une similitude réelle, et il me montre que la cause des deux est en effet la combinaison de l'oxygène, là avec le bois, ici avec le fer : cette cause, l'oxygénation, fait la similitude réelle.

Un autre savant me dit : « Regardez la lune qui circule autour de la terre; et cette pomme qui choit à terre. Il y a entre les deux faits similitude réelle; car il y a identité dans la cause : c'est la pesanteur qui fait également tomber cette pomme sur le sol et tourner cette planète autour de la terre ».

Prenons maintenant l'une quelconque des similitudes que les poètes ont exprimées à milliers et à millions :

Le navire, errante charrue.

En quoi le navire ressemble-t-il à une charrue? Comme la charrue, il fend le milieu où il s'avance; et les vagues de la mer ressemblent un peu aux sillons d'une terre labourée; simples ressemblances de forme, de superficie, ressemblances fugitives (et subjectives) qu'emportent aisément, lorsqu'on y regarde, des différences profondes de toute espèce.

Par ces exemples, on voit comment le littérateur classe et comment il infère, il raisonne. Les similitudes en vertu de quoi il rapproche un objet d'un autre objet, sont absolument superficielles. Aussi pour l'auteur lui-même sont-elles tout à fait instables. Un poète vient par exemple de comparer un homme à un lion; rien n'empêchera le poète de faire tout à l'heure du même homme un aigle, ou une montagne. L'assimilation superficielle que je viens d'exposer, un peu longuement peut-être, c'est en termes philosophiques le raisonnement par *analogie*. Il est tout à fait ordinaire, il est légitime en littérature, et son application aux objets directement perçus ou remémorés constitue un nouveau genre d'imagi-

nation, que j'appellerai imagination *analogique*. Disons, en passant, que l'imagination analogique n'est pas malheureusement l'apanage exclusif de l'artiste littéraire. Elle a dupé bien des savants, et de première force. Ainsi, Spencer a vu, entre une société humaine et un organisme humain, une ressemblance qui existe sans doute, mais est purement analogique[1]. Spencer en a tiré cependant des conclusions, comme si c'était une ressemblance réelle, scientifique. Que de gens ont dit : un roi est le père de ses sujets; et ont déduit de cette analogie des institutions politiques! Où ne rencontre-t-on pas les fausses conséquences tirées de la ressemblance superficielle, que les diverses époques d'une nation offrent avec les âges successifs de l'homme? On dit couramment : ce peuple était dans sa jeunesse, ou sa maturité, ou sa vieillesse. Cependant entre les deux termes la similitude réelle fait défaut. Un peuple n'est une unité que verbalement. Il se compose à tout instant d'êtres jeunes et vieux. Sans doute un peuple progresse ou déchoit — ce qui ressemble en effet vaguement à la maturité et à la vieillesse de l'individu, — mais c'est par des causes fort différentes de cet accroissement et de cette altération des tissus, qui font successivement la maturité et la vieillesse individuelles. — Comme elle diffère grandement des analogies spécieuses que je viens de citer (par le degré de superficialité, si je puis dire), l'analogie poétique ne trompe personne, pas même le poète.

Puisque l'imagination subjective, et l'objective peignent, au moins par intention, les choses du dehors et du dedans telles qu'elles sont, on pourrait les qualifier ensemble d'imagination *réelle*. L'imagination analogique qui, à la peinture d'une chose, associe d'autres choses par des rapports superficiels, pourrait être qualifiée d'imagination *verbale*. Un savant volontiers les qualifierait autrement, nommerait les premières imagination vraie, la seconde imagination fausse.

1. M. Brunetière, je le montrais tout à l'heure, a commis une méprise du même genre.

Ce savant aurait à moitié raison, à moitié tort. Dire de la seconde imagination qu'elle est fausse, ce serait tendre à la prohiber. Or se priver de toute analogie dans le langage est d'abord chose impossible. Et si cela se pouvait, la perte serait vraiment regrettable. Mais il reste certain que l'imagination réelle doit être tenue pour plus précieuse, et plus méritante que l'autre.

Donnons des exemples de l'une et de l'autre. Pour mieux faire, je choisirai mes exemples dans une même poésie et placés côte à côte. Hugo disant :

> La pêcheuse aux pieds nus qui chante,
> L'eau bleue où fuit la nef penchante,

fait de l'imagination absolument réelle. Peu après, en disant : Le marin *rude laboureur*, — les hautes vagues *en démence*; — il fait de l'imagination analogique ou verbale.

Et encore : on entendait gronder les forts, sauter les poudres; les pavillons pendaient troués par le boulet : imagination réelle.

> Comme un astre effrayant qui se disperse en foudres
> La bombe éclatait dans la nuit;

imagination analogique.

On le voit, les deux imaginations se mêlent, s'entrelacent.

L'art littéraire ne serait peut-être pas une chose très sérieuse, si le littérateur se bornait aux assimilations et aux inférences signalées tout à l'heure. En ce qui concerne le monde physique, la nature qui nous environne, il faut passer condamnation; le littérateur ne fait que décrire superficiellement la nature ou y puiser des métaphores; les rapports vrais, profonds, il ne s'en inquiète pas; ce n'est pas de son métier. Mais, à l'égard du monde humain, étalé devant lui, c'est autre chose; le littérateur devient plus sérieux, plus profond. Il ne se contente pas de décrire par les dehors ou de métaphoriser, il pénètre au dedans des hommes. C'est

là seulement qu'il trouve l'importance et la dignité de son rôle.

Comment est-ce que je puis dire de mon voisin, X... est ambitieux, — ou X... est amoureux, — ou, même, en ce moment X... est fâché? Comment sais-je l'existence d'émotions que je n'éprouve pas, et qui sont en elles-mêmes invisibles? C'est que je les ai éprouvées ces émotions, et c'est qu'alors j'en ai noté pour moi les signes extérieurs et les effets. Apercevant plus tard ces signes chez X..., je les assimile aux miens, je les classe avec les miens. Puis, complétant l'assimilation, de la parité des signes je conclus à la parité des émotions. On n'est pas homme, et à plus forte raison on n'est pas littérateur sans faire peu ou beaucoup de ces inférences.

Mais voici cependant, dans ces opérations, une assistance qu'on est trop disposé à méconnaître : c'est le secours du langage. En arrivant au monde nous trouvons une langue faite ; nous entendons ces mots, ambitieux, amoureux, fâché, etc., et on nous montre ou nous apercevons des actes, des effets extérieurs existant chaque fois que ces termes sont employés. Ce ne sont donc pas seulement des mots que nous apprenons, mais des distinctions morales déjà faites et des traits caractéristiques. La prise de possession du vocabulaire est une instruction psychologique.

Nous voici donc maintenant en présence d'une imagination que nous appellerons *psychologique.*

Cependant une distinction importante est à faire. Soit une personne F pourvue de cette imagination psychologique. Supposons que F veuille tirer parti de ce don, le produire en public par des ouvrages. Si F est un esprit abstrait, généralisateur, s'il énonce les résultats de ses observations et inductions en formules abstraites, ce qu'il produira ainsi sera de la psychologie, de la science morale, non de la littérature. F certes n'en restera pas moins pour cela une imagination, mais pas du tout une imagination littéraire. Il y a des pages d'Adam Smith, de Stuart Mill, de Spencer, pleines d'imagi-

nation psychologique, qui appartiennent certainement à la science et sont en dehors de la littérature. Le moyen pour notre psychologue F de rentrer dans l'empire littéraire et d'y faire figure, c'est de changer le style que nous lui avons supposé. Il faut qu'il quitte le langage abstrait, exact et froid; et qu'au lieu de s'exprimer comme Mill ou Spencer, il écrive comme La Rochefoucauld ou La Bruyère, ou Montaigne. Mais pour écrire ainsi, il faut qu'à son imagination psychologique, que je qualifierais volontiers d'imagination scientifique, il ajoute l'imagination analogique et surtout l'imagination pittoresque.

C'est cette combinaison de l'imagination psychologique avec l'imagination pittoresque que je veux en ce moment signaler d'une façon particulière. Cette combinaison constitue jusqu'à un certain point une dernière espèce d'imagination, — et à mon sens, la plus précieuse, la plus estimable qui se puisse rencontrer chez les littérateurs. Je la définirai donc avec précision. Elle consiste essentiellement en ceci : qu'au lieu d'énoncer en termes abstraits les états psychiques, intérieurs, invisibles, on exprime ces états par les signes, les attitudes, gestes ou effets visibles qui les accompagnent. Bref on indique, on dessine même, pourrait-on dire, l'intérieur par les dehors. Exemple très simple, au lieu de dire : « cet homme m'intimide », ce qui énonce absolument l'état psychique, je dis : « en présence de cet homme, je ne lève pas les yeux ou je ne souffle mot ». En parlant ainsi, je ne qualifie plus l'état psychique où je me trouve; mais littérairement je fais mieux, je dessine cet état aux yeux du lecteur. Autre exemple ; parlant d'une personne, je me sers de cette expression : « Cet homme a le verbe haut ». La qualification exacte de l'état psychique (arrogance ou orgueil) manque à mon expression; mais le signe extérieur, la peinture y est.

Hugo dit quelque part : « Nos enfants déjà tournés vers les leurs ». C'est l'image sensible d'une vérité psychique qu'on pourrait rendre, en style abstrait, par cet énoncé : « nos

enfants s'intéressent trop à leurs propres enfants, pour s'intéresser beaucoup à nous ». Hugo dit encore : « Lisez au même livre en vous touchant le front ». En style abstrait on dirait : que l'accord règne entre vous, ayez mêmes sentiments, mêmes idées.

L'imagination formée par cette rencontre de l'imagination psychologique et de la pittoresque, je lui donnerai, quant à moi, un nom particulier; et si on y consentait, je la nommerais imagination *significative*.

Celle-ci constitue certes l'élément le plus sérieux et le plus considérable qu'un style littéraire puisse offrir. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre du style. Cependant je tiens à insister sur un point déjà touché. Supposez deux auteurs. L'un use du système qui consiste à nommer avec précision, à qualifier exactement, bref il s'énonce en langage abstrait; l'autre s'applique à nous présenter partout les dehors significatifs; je dis d'abord que le premier, par son système, se met en dehors de la littérature; mais il ne se met pas en dehors des hommes d'imagination. Je me répète à dessein, parce que quantité de gens n'àperçoivent de l'imagination que là où ils trouvent du style imagé. Il faut leur accorder que c'est là en effet l'imagination littéraire; mais on ne peut trop leur rappeler qu'il y a une autre imagination, ou si vous voulez, qu'il y a de l'imagination ailleurs qu'en littérature.

Arrêtons-nous un moment pour faire notre compte. Nous avons en somme quatre sortes d'imaginations assez tranchées qui sont propres à la littérature : l'imagination subjective; l'imagination pittoresque ou objective; l'imagination analogique; l'imagination significative. La première reproduit les émotions et sentiments que nous avons éprouvés; la seconde les contours, couleurs, aspects, position des objets; la troisième, par des liens de similarité vague, réunit aux objets et sentiments réels d'autres objets ou sentiments très différents, parfois très éloignés; la quatrième joint à l'expression des sentiments, émotions ou pensées, dont le sujet peut être nous-

même ou une autre personne, la peinture des dehors qui accompagnent ordinairement ces états psychiques et qui les révèlent. Le lecteur, au chapitre des figures, trouvera des développements.

Les diverses imaginations que nous venons de définir sont celles qui pourvoient au style artistique. Celui qui possède ces diverses formes de l'imagination peut devenir écrivain. Le premier fonds indispensable ne lui manque pas, voilà tout ce que je veux dire. Nous verrons peu à peu ce qu'on doit ajouter à ce premier fonds pour devenir réellement écrivain.

Cette imagination que j'ai appelée significative, et qui joint à l'expression du dedans humain celle des dehors, se manifeste dans la littérature avec des différences d'ampleur et de développement, qui méritent toute notre attention. A son premier degré, en sa manifestation la plus faible, l'imagination significative ne donne que du style; à d'autres degrés, elle est le principe de productions plus essentielles, plus foncières. C'est elle, en réalité, c'est l'aptitude à ne pas séparer les dehors du dedans qui fait qu'un homme, après avoir observé ses semblables et les avoir pénétrés, au lieu d'énoncer ses expériences en maximes générales, en théories abstraites, ou en préceptes, bref de parler en psychologue ou en moraliste, habille ses expériences d'os et de chair, les revêt de personnages agissant dans un poème, un roman ou une pièce. Et cela nous mène à ce qui dans le langage ordinaire s'appelle l'invention des passions et des caractères. J'en vais parler tout à l'heure. Auparavant je dois m'arrêter pour traiter d'un élément qui n'est pas de l'imagination proprement dite, mais qui est un auxiliaire indispensable à l'imagination pour faire œuvre littéraire.

Quand un homme bouleverse sa mémoire et recompose ses souvenirs, il ne le fait pas sans but; un motif préside à cette opération et la conduit. Pour avoir une idée complète de l'imagination littéraire, il faut que nous sachions le motif qui

porte l'artiste à bouleverser son magasin, et qui le dirige dans le réarrangement.

Je l'ai dit ailleurs : il y a trois visées (et à ma connaissance seulement trois) qui tour à tour se présentent à l'esprit de l'homme, quand il parle. Il veut énoncer une *vérité* ou donner une *règle de conduite*, ou composer un récit *émouvant* (prenez ce mot au sens large). C'est cette dernière visée qui est propre à la littérature et qui la caractérise, la séparant par un côté de la science, — par l'autre des arts pratiques.

Je ne comparerai pas l'artiste avec l'homme pratique, mais avec le savant qui est son antithèse. Le savant, avons-nous dit, vise à énoncer une vérité. Qu'est-ce que cette vérité que le savant poursuit? C'est un caractère profond, essentiel, qui se trouve être commun à des choses, différentes par les apparences; ou c'est une succession qui se trouve constante entre deux événements. Quand le savant, après avoir rompu la chaîne naturelle de ses souvenirs, les arrange, qu'est-ce qui le guide dans cette opération? Quelle est sa règle? Une ressemblance objective, partielle, abstraite, mais permanente, indéfectible, absolument solide entre des choses, d'aspects d'ailleurs très disparates. Plus la similitude que le savant découvre est générale, large, plus de choses elle relie ensemble, et plus le savant est satisfait. Trouver une similitude universelle qui relierait tout, est le rêve, l'idéal du savant; mais à mesure que la similitude scientifique est plus large, elle est aussi plus abstraite.

L'artiste littéraire, quand il remanie ses souvenirs, le fait dans l'intérêt d'une émotion à produire; or cet intérêt précisément interdit à l'artiste d'aller jusqu'à défaire la réalité individuelle des êtres et des choses, jusqu'à résoudre cette réalité en abstractions, parce que l'abstraction est froide, et que les individualités seules suscitent notre émotion. Quel est donc pour l'artiste le principe de réorganisation? Les intérêts de l'émotion même. Je vais m'expliquer.

L'artiste littéraire, j'en conviens, attribue à l'idée le rôle

que j'accorde à l'émotion. Il me dira qu'il débute par une idée, par la conception d'un sujet. Mais qu'est-ce au vrai que le sujet? Chimène aime Rodrigue. Rodrigue aime Chimène, il est amené à tuer le père de Chimène, etc. C'est là conventionnellement le sujet du *Cid*. Pour moi, c'est un thème qui s'offrait à tout le monde, matière brute propre à contracter des formes très diverses. Comme le bloc de marbre devant le sculpteur, ce thème peut devenir dieu, table ou cuvette. Avec le même thème, deux auteurs vous feront des œuvres qui différeront du tout au tout, parce qu'en somme ces œuvres différeront par le vrai sujet, c'est-à-dire par l'émotion exprimée, communiquée. Je pourrais bien vous représenter l'artiste comme une machine chargée d'électricité en tension, ou encore comme une cloche qui aurait envie de sonner soit un glas, soit un carillon; mais j'aime mieux parler sans figure. L'artiste pour moi est un être vaguement, sourdement ému d'une émotion instante, pressante, laquelle veut sortir, s'épandre, se communiquer. Mais l'émotion, pour se préciser, se développer, a besoin d'une idée quelconque. Les idées, c'est-à-dire des scénarios, des thèmes, s'offrent de toutes parts, soit dans l'histoire, soit dans la vie environnante. Quantité de thèmes passent devant les yeux de l'artiste, sans qu'il y prenne garde, ils ne lui disent rien : tout à coup en voici un qui l'arrête. Pourquoi? l'artiste a senti entre ce thème et sa fermentation à lui, un rapport, une correspondance mystérieuse : la tendance émotionnelle qui agitait l'artiste a trouvé où se fixer. Le germe, autour duquel l'œuvre va se former, est éclos.

Or cette tendance émotionnelle, cette affection pour une émotion d'un genre, d'une nuance particulière, qui a fait choisir le thème, devient dans tout le développement de l'œuvre, dans son exécution, le guide, l'arbitre, le principe organisateur. La nuance émotionnelle appelle, attire les détails, les circonstances, les passions, les caractères qui s'assortissent à elle, qui la soutiennent, la nourrissent; elle

rejette, rebute en fait de circonstances, de caractères ou de passions, tout ce qui est contraire ou trop différent; travail sourd, recherche quasi instinctive, en vue de donner finalement au lecteur une impression qui soit à la fois conforme à celle de l'auteur, et assez homogène, assez *une* pour remuer fortement le lecteur.

Voici *Colomba* de Mérimée. Cherchons la vibration première, l'émotion initiale, sorte de germe autour duquel les matériaux se sont assemblés. Je crois pour moi que ç'a été une émotion de sympathie pour les caractères non civilisés, ou en retard sur notre civilisation, ce qui revient au même, et comme suite, envers ou doublure de cette première émotion, une antipathie légèrement railleuse pour nos mœurs civilisées. Voulons-nous aller plus au fond et nous demander d'où vient à Mérimée cette sympathie pour les mœurs encore sauvages? C'est qu'elles contiennent ou paraissent contenir de l'énergie, et Mérimée estime, *sent*, par-dessus tout l'énergie.

Je remarquerai en passant comme Stendhal et Mérimée se ressemblent en ce point; et aussi les vois-je cherchant leurs sujets, leurs caractères, dans la même direction sentimentale.

Je sais bien que Mérimée en faisant *Colomba*, croit partir d'une idée, d'une opinion, d'un jugement qu'il se serait formé sur les faits. Et pour le public lui-même l'œuvre a l'air d'une opinion développée, d'une thèse. L'illusion de Mérimée est très explicable. L'émotion, dans l'intimité de notre conscience, existe fort bien seule et par elle-même, à l'état de tension très sensible, parfois même très pénible, quoique sans images ou idées qui la précisent, sans forme pour l'intelligence; mais si elle reste en cet état elle n'existe pas pour les autres. Dès qu'on veut qu'elle soit sensible pour le voisin, il faut recourir à l'intermédiaire de l'esprit, et lui demander des images, des idées, où l'émotion puisse prendre corps. Le secours de ce que nous appelons des idées devient alors indispensable. Une fois l'émotion manifestée par les idées,

l'auteur s'imagine que ces idées, qui en effet vont donner l'émotion aux autres, la lui ont donnée à lui-même. C'est là qu'il se trompe, l'émotion a précédé.

Sans l'émotion préalable l'auteur n'aurait rien fait du sujet qu'il a traité, pas plus que de vingt autres qui sont passées sous ses yeux. Qu'il nous explique donc pourquoi il a traité ce sujet et non l'un quelconque des vingt autres!

Donc, pour moi, Mérimée tout d'abord sympathise simplement avec la vendetta. Et comme il est artiste, il faut qu'il communique cette sympathie et qu'il la justifie aux yeux du lecteur. Toute une histoire sera inventée, combinée pour ces deux fins qui à vrai dire n'en font qu'une. Les circonstances capitales du récit seront un choix fait entre une foule d'autres qui se présentent à l'esprit de l'auteur, puis réunies sous l'empire d'une visée que j'appellerai volontiers justificatrice. Voici d'abord que l'assassinat a été commis sur un brave et loyal militaire par un avocat lâche et méchant, c'est-à-dire sur un personnage sympathique par un personnage antipathique. En artiste habile, disons en habile avocat de la cause qu'il veut gagner, Mérimée imagine ensuite le rôle principal, celui qui a charge de personnifier la Vendetta. Ce rôle sera tenu non par un homme, non par une femme, mais par une toute jeune fille, d'un charme étrange. La voyez-vous entourée d'ennemis, seule au foyer paternel, dans l'attente de son frère, un brave officier qui combat pour nous Français, sur le continent? Que de circonstances propres à surprendre notre sympathie! Je ne dis pas que l'invention de Colomba n'ait pas été aidée par le souvenir d'Électre, ce qui est de l'imitation; en littérature les influences se mêlent et se combinent. Il reste à assortir avec Colomba les personnages secondaires; et en somme il y a encore beaucoup à faire. Cependant arrêtons-nous pour noter quelques observations.

La méprise, que l'artiste littéraire commet sur le caractère premier de son inspiration, le conduit trop souvent à se faire de son rôle une idée erronée. Il se croit un propagateur

d'idées; et quand cette conviction prend chez lui la prépondérance sur le sentiment esthétique, il devient décidément un auteur à thèses. Le public, par un bon sens assez vague d'ailleurs, montre à l'égard des pièces ou romans à thèse une défiance très légitime. Observons en effet le procédé de l'artiste et combien il diffère du procédé du savant, le seul valable, le seul qui véritablement prouve. Le savant part de faits observés ou expérimentés, qu'il reçoit tels qu'ils sont, qu'il n'altère pas. S'il en tire quelque généralité ou ressemblance foncière, dont tous conviennent après l'avoir examinée, c'est que cette ressemblance était bien dans les faits, puisqu'ils n'ont pas été touchés. Mais l'artiste, lui, part, au contraire, d'une généralité, d'une opinion préconçue. Et pour la prouver, sa méthode est étrange; il arrange la réalité à sa guise, appelant ce qui lui va, écartant ce qui le gêne ; il mutile l'observation ; il falsifie l'expérience : pareil à un chimiste qui vous dirait : « Vous voyez ce corps, toujours il est fait de telle manière ; je l'ai bien observé », et qui prouverait l'exactitude de son observation au moyen d'un corps arrangé d'avance.

La très haute valeur d'une belle œuvre littéraire n'est pas dans l'idée générale ou le jugement synthétique qu'elle suggère, car ce jugement n'y est pas régulièrement fondé. L'œuvre vaut par les émotions qu'elle propage. Sans doute le grand artiste nous émeut au moyen d'une copie de la réalité; mais cette copie est truquée; il y a eu sélection de certains traits, élimination de beaucoup d'autres, faveur accordée à une partie du réel, par une émotion préventive qui veut s'aider de cette partie, et ne tenir compte que d'elle.

L'état sentimental qui règne chez l'artiste à un moment de sa vie peut différer des sentiments régnant sur lui à d'autres époques. On conçoit très bien que la vieillesse ou la maturité donne à l'artiste de tout autres dispositions que la jeunesse. Sans parler de bien d'autres influences possibles, les sujets traités par un auteur dans le cours de sa carrière

pourront donc différer beaucoup; mais d'autre part un fait vient à l'appui de notre thèse : entre tous les sujets d'un auteur souvent un air de famille se laisse apercevoir. A quoi tient cet air? A une émotion d'une certaine couleur répandue sur le tout.

Si différents que soient entre eux les scénarios qui ont tenté sa sensibilité, Corneille toujours tourne autour d'un même dessein, c'est de nous montrer des traits de contrainte sur soi-même, des traits de force morale. Chimène contraint son amour par piété filiale, Horace étouffe en lui l'amour paternel, Auguste triomphe d'une violente et légitime indignation. Si j'avais à nommer la couleur émotionnelle de Corneille, celle qui le fait Corneille, qui l'a fait réussir dans la mesure où il l'a plus franchement cherchée, je dirais : c'est la sympathie admirative. Ce n'est pas là tout Corneille; ai-je besoin de le dire? mais c'est le principe qui fait ordinairement que Corneille choisit tel scénario plutôt que tel autre, et qu'il organise ensuite ses matériaux dans telle direction plutôt que dans telle autre.

Ce que dans Corneille et dans bien d'autres auteurs nous pouvons apercevoir de constance sentimentale, relève au reste d'une loi psychologique qu'il faut rappeler ici. On sait bien que les masses d'objets que nous percevons se simplifient, s'abrègent fortement dans notre esprit, que les *perceptions* fourmillantes se fondent en quelques abstractions où les différences sont effacées et les similitudes seules retenues; mais on sait moins que les *émotions* innombrables causées par les masses d'objets se simplifient de même et se fondent en de grandes dispositions ou directions sentimentales. C'est ce qui nous permet de prononcer avec vérité que tel est bienveillant, tel autre le contraire, que celui-ci est dédaigneux, et que celui-là est prompt à l'estime.

Venons maintenant à des réserves et restrictions sans lesquelles notre thèse ou hypothèse de l'émotion organisatrice paraîtrait trop souvent démentie par les faits. D'abord, il n'y

a pas toujours émotion. Nous devons compter avec le faux artiste, et aussi avec l'artiste vrai, mais fatigué, épuisé pour le moment, et qui n'en veut pas moins produire; ces deux hommes, momentanément comparables, se conduisent de même; que font-ils? Ils adoptent un sujet parce qu'il présente quelque analogie avec une œuvre ancienne ou récente qui a réussi. L'imitation remplace donc ici l'émotion inspiratrice, comme cause du choix. L'imitation remplace encore l'émotion dans l'exécution du sujet choisi. L'artiste cherche à amener des scènes, des événements ou des caractères ayant la plus grande analogie possible (sans pourtant paraître les mêmes) avec ce qui a le mieux réussi dans l'œuvre enviée.

Au reste, on ne peut trop le dire, l'imitation est la grande tentatrice. C'est un penchant universel; une sollicitation à laquelle on ne résiste peut-être jamais entièrement. Il n'existe peut-être pas d'œuvre où l'imitation n'ait aucune part. Donc c'est une force constante que l'imitation, et une force qui agissant au travers de l'émotion personnelle, originale, amène nécessairement pour celle-ci des éclipses ou des défaillances plus ou moins complètes. Voilà de quoi expliquer déjà bien des démentis apparents à notre hypothèse.

Lorsque l'œuvre est vaste, compliquée d'incidents, de personnages, il peut y avoir plusieurs émotions assez différentes, qui président chacune à l'une des parties de l'œuvre. Cependant prévenons une erreur possible. Des éléments qui paraissent contrarier l'émotion principale sont admis dans l'œuvre, justement pour faire antithèse, contraste; l'artiste sait que le contraste bien ménagé relèvera, fera ressortir à la fin ce qu'il veut mettre en saillie.

Par exemple le personnage privilégié de la pièce ou du roman sortira davantage, si on pose à côté de lui un caractère antithétique, si auprès du héros généreux, lumineux, on campe le traître noir. Il n'y a pas là divergence dans l'invention, au contraire. Lorsque Mérimée — j'y reviens, — cherchant les comparses à mettre autour de Colomba, finit

par choisir une miss anglaise, ce n'est ni hasard, ni écart. En rapprochant de Colomba la fille sauvage, encore près de la nature, cette miss anglaise, c'est-à-dire, selon Mérimée, la personne la plus sensible aux conventions, au décorum, à l'artificiel de notre civilisation, Mérimée sait très bien ce qu'il fait. Il suit une visée très artistique; et il obtient un contraste qui aide à l'impression finale. Il n'y a pas de paradoxe à dire que les disparates ainsi ménagées ne sont qu'une manière plus savante de donner une impression unique, de répandre sur l'œuvre une même couleur.

J'ai déjà fait voir que si l'émotion personnelle conduit la construction de l'œuvre, en fait cet ascendant est souvent contrarié et j'ai cité l'un de ses ennemis, l'imitation. En voici bien d'autres. C'est d'abord l'amour-propre de l'auteur. Les intérêts malheureusement inoubliables de cet amour-propre introduisent toujours dans une œuvre des parties excentriques, lesquelles concordent mal avec les parties que j'appelle légitimes. Prenez par exemple les *Misérables* de Victor Hugo. Que de digressions, d'épisodes, allongent, appesantissent cette œuvre, morceaux de bravoure que l'auteur a faits dans l'intérêt de son talent d'écrivain, et qui en effet manifestent ce talent avec éclat, mais du même coup montrent la visée primordiale oubliée, la composition sacrifiée. D'autres parties aberrantes proviennent souvent de motifs encore plus étrangers ou hostiles à la littérature, du dessein, par exemple, d'instruire le lecteur ou du souci de le moraliser. (Ce sujet sera repris ailleurs.)

Les choses sont complices; elles présentent tant d'aspects divers, sollicitant à la fois l'esprit. La nature humaine est complice; elle tend à vibrer tout entière sous chaque impression. Il faut qu'un esprit exerce un contrôle bien rigoureux sur soi pour ne pas se laisser détourner. Plus un homme est complet, plus il lui faut d'attention. Supposez un esprit doué scientifiquement, un esprit que la vérité intéresse un peu vivement, il sera plus exposé qu'un autre à prendre le change,

à perdre de vue le but artistique, pour s'en aller vers le dogmatisme. Supposez un autre esprit préoccupé des conséquences pratiques des actes humains, en celui-ci, une fois ou l'autre, l'artiste disparaîtra, cédera la parole au moraliste. Être un individu richement doué, complexe, est donc, au point de vue d'une tâche spéciale à faire, comme l'est celle de l'artiste, une condition dangereuse, et qui appelle un contrepoids, tel par exemple que la conception nette du but et de la méthode propres à l'art.

Ce qui est vrai d'individu à individu, l'est d'époque à époque. Les époques où les esprits sont riches et complexes ont du désavantage. On y risque beaucoup de faire des œuvres hétérogènes, mi-artistiques, mi-morales ou mi-scientifiques. Milton succombera au péril de faire de la théologie ou de la morale, bariolage bien fâcheux, qu'Homère évitera, sans même y tâcher, par la simplicité de sa nature qui est celle de son temps. — (Remarquons au passage cet *institutionnel* important.)

Si l'auteur est enclin à se tromper en se croyant fait pour répandre des idées, ce n'est pas le public qui le redressera. Moins artiste que l'auteur, il est encore plus disposé que lui à croire que la littérature est un véhicule d'idées, alors qu'elle est faite pour propager des sentiments.

CHAPITRE III

PSYCHOLOGIE DE L'ARTISTE (SUITE)
INVENTION DES ÉMOTIONS, SENTIMENTS, PASSIONS, CARACTÈRES

I

Invention des émotions, sentiments, passions, caractères. — Je crois devoir définir quelques-uns de ces termes. J'appelle émotion un état psychique, agréable ou pénible qui naît avec une brusquerie relative et ne se prolonge pas trop ; — sentiment, une émotion qui a une certaine durée. — Quand le sentiment s'applique avec opiniâtreté et violence à un même objet (ou une même personne), c'est une passion. — Le caractère est la combinaison particulière des facultés intellectuelles et morales, qu'un homme présente et par où il apparaît distinct de tout autre.

J'examine d'abord l'invention la plus complexe, celle des caractères. Observation qu'il importe de faire en débutant : un caractère fictif, littéraire, est bien plus simple, bien moins complexe qu'un caractère réel. Trois, quatre traits au plus suffisent à l'artiste — et je dis à l'artiste puissant, Molière, Shakespeare, Balzac — pour donner au lecteur ou spectateur l'impression d'un personnage bien caractérisé. Une personne vivante offre à un bon observateur vingt traits au moins qu'il pourrait définir. Cette énorme simplification que fait l'artiste tient en partie aux bornes de l'imagi-

nation, en partie aux conditions de l'art. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, de nous enseigner de la psychologie, mais de nous émouvoir; un caractère trop développé devient une sorte de document très refroidissant. — Des observateurs opiniâtres, les Anglais notamment, vont à cet écueil. Le genre de l'œuvre permet à cet égard plus ou moins; il est clair que le genre poème ou roman permet beaucoup plus que la pièce de théâtre.

Rappelons encore ce principe : l'auteur n'est pas tenu à faire ses caractères rigoureusement vrais, c'est assez qu'il les fasse vraisemblables. Or, pour nombre de lecteurs, il n'y a rien d'invraisemblable, et la science des caractères est si peu avancée que même le lecteur d'élite est rarement autorisé à dire avec certitude : « Telle chose n'est pas vraisemblable ». Cela met l'auteur assez au large. Ne confondons pas cependant vrai avec conséquent. L'auteur est astreint à faire ses caractères conséquents, plus conséquents même que la réalité, car l'inconséquence est généralement aperçue, sentie.

Faire vraisemblable n'est pas le but, ce n'est qu'une condition dans la poursuite du but, condition que l'artiste habile ou honnête respecte absolument; faire émouvant ou au moins intéressant, voilà le but. Si l'artiste poursuit le vrai plutôt que l'impression à faire sur le lecteur, il n'est plus artiste; par l'intention, la tendance, il devient une manière de savant.

Comment un auteur peut-il créer des caractères? — Avec lui-même d'abord. Cela s'est fait souvent, et même cela se fait toujours quelque peu. Avec lui-même, non pas seulement tel qu'il est, mais tel qu'il s'imagine ou voudrait être, un auteur fait très bien non pas un seul personnage, mais plusieurs. L'auteur se dédouble, se détriple. Il suffit seul à plusieurs caractères parce que l'homme réel, comme nous venons de le dire, est très complexe, et le caractère artistique relativement très simple.

On fait des caractères avec des observations prises sur ses voisins; et c'est la bonne façon, plus rare qu'on ne pense. On fait des caractères avec d'autres caractères qu'on a simplement lus ou entendu raconter [1], et c'est une façon médiocre, qui est très fréquente. Celui qui combine simplement des lectures est un vrai plagiaire et un faux inventeur, qui dans l'art ne devrait pas compter; toutefois il y a assez de ces plagiaires qui sont devenus célèbres parce qu'ils ont eu le don du style. Celui qui fait des caractères avec sa propre substance est au fond un lyrique qui ajoute à l'observation de lui-même une petite somme d'invention. Il n'y a que l'attentif observateur des autres qui puisse devenir un vrai créateur de caractères — et cet homme-là est plus rare que le grand écrivain.

L'artiste observateur évidemment n'aperçoit et ne peut observer que des individus. Il enferme, amasse en sa mémoire une foule d'actions parfaitement individuelles. Le grand artiste fait-il donc de simples portraits? Il en a été accusé souvent, et il s'en est défendu avec raison, je crois, dans la plupart des cas. Il faut voir comment les choses se passent psychiquement. Précisément en raison de leur nombre, de leur accumulation, les observations de l'artiste se fondent bientôt dans son esprit. Puis, dans ce vague amas de souvenirs, il se fait un travail utile. Quelques grandes similitudes se dégagent, se dessinent, et c'est d'une de ces similitudes (hypocrisie, avarice, violence, générosité, etc.) que l'artiste part, sollicité qu'il est par son tempérament (à rigoureusement parler, par son système sympathique et honorifique) à rendre ceci plutôt que cela. Si on croit que cette première conception est un élément très considérable

1. Les scènes de comédies, de drames, qu'on obtient des hypnotisés dans les expériences de suggestion, sont ici fort instructives. On fait jouer à une femme le rôle de matelot, de général, etc.; où a-t-elle pris les éléments du rôle? car on ne fait rien avec rien, inventer n'est pas créer *ex nihilo*. Je soupçonne que la lecture et les choses entendues (cela revient au même) sont la source de ces inventions, et cela porte à penser que l'apport de la lecture chez les auteurs pourrait bien être très considérable.

parce qu'il est le premier élément en date, on se trompe à mon avis. Avec cela il n'y a rien de fait ou à peu près rien. — Notez bien que presque sans expérience, sans observation personnelle, on n'a qu'à se baisser pour recueillir dans la langue courante ces conceptions générales formulées par les mots hypocrite, avare, jaloux, etc. [1]. — Ce qui reste à inventer, c'est une façon d'être jaloux ou hypocrite ou avare qui soit absolument particulière, individuelle, ou qui ait l'air de l'être.

Des critiques très doctes professent à ce sujet une doctrine que non seulement je n'admets pas, mais que je ne comprends pas, je l'avoue. Ces critiques louent nos auteurs classiques d'avoir su dégager dans leurs personnages l'élément général. Je trouve que cet éloge serait justement flatteur pour un savant; il lui siérait bien; mais l'éloge qui convient au savant, dont la fonction est de dégager partout le général, ne peut pas convenir à l'artiste dont la fin est toute contraire.

Donc en partant d'une idée abstraite qui n'est qu'un résidu involontaire de ses souvenirs, de ses observations, et qu'une sorte d'étiquette reliant ensemble une classe, un genre, il faut que l'artiste arrive à quelque chose de bien opposé, simuler une personne particulière, une individualité. Mais ce n'est pas tout; l'artiste doit remplir simultanément cette condition primordiale, émouvoir.

Molière a décidé de représenter un avare, mais non pas avec une exactitude froide, qui satisferait uniquement notre connaissance de l'homme. Il faut que de la représentation se dégage une émotion grave ou comique. Le choix de Molière est pour l'émotion comique. Molière cherche donc à mettre son avare dans une conjoncture telle qu'il y montre clairement son avarice et à la fois y subisse une gêne, un mécompte, ou qu'il y commette quelqu'une de ces fausses

1. Notons en passant l'assistance que tout artiste reçoit du langage.

démarches qui nous donnent l'émotion du rire. (Voir notre chapitre sur le comique.) Le désir de trouver quelque chose qui satisfasse à la double condition (vraisemblance-émotion) excite Molière à se rappeler une foule de circonstances, de conjonctures, qui ont été déposées dans son esprit par ses habitudes d'observateur. Il tâte, il essaye ses souvenirs, à mesure qu'ils se présentent, ajustant ceci avec cela, puis cela avec autre chose, jusqu'à ce que sa conscience artistique l'avertisse qu'il a trouvé à la fois la vraisemblance du caractère et la posture comique, et ainsi touché le but.

Voici en effet ce que Molière a cousu ensemble : l'avarice n'empêche pas un homme de sentir le désir sexuel; un avare peut être amoureux. Dès qu'il est tel, l'avare veut plaire à sa belle, et se conformant à l'usage du temps, plaire par quelque libéralité. Laquelle? Envoyer un cadeau, un bijou, une robe? La circonstance, étant simple et courte, ne rendrait guère. Mais un repas, une fête, il y a à l'ordonner, à en débattre les détails. Là notre homme aura toute occasion de nous faire voir l'envie qui le prend comme une crampe d'être libéral, et les défenses que son avarice lui fait en même temps de l'être réellement, et le conflit pas à pas, point par point, entre ces deux sollicitations contraires et les compromis essayés et les apparences ridicules que prend la libéralité fausse. J'abrège, je passe les circonstances adjuvantes du rire, que Molière a ajoutées, le personnage du cocher, celui de l'amoureux intéressé qui flatte Harpagon. Ce que je veux relever ici, c'est le furetage obligé dans la mémoire, le tâtonnement, l'essayage d'une multitude de faits, que l'un après l'autre l'artiste rapporte à une émotion sourdement remuante en lui, qu'il propose pour ainsi dire à cette émotion, jusqu'à ce qu'enfin l'émotion accepte et dise : « Oui, voilà bien ce qui va me donner une existence au dehors, un corps pour les autres hommes, et me communiquer à tous ».

Comparons le procédé de Molière avec celui d'un pur

psychologue. Comme Molière, ce savant sait à peu près ce que l'avare fera ou ne fera pas en une circonstance donnée ; procédé *déductif*, application d'une connaissance générale à un cas particulier. Molière aussi déduit évidemment; il a tout d'abord dans l'esprit une idée générale sur l'avare, je l'ai déjà dit : « Quelle différence alors? » La voici. Le savant poursuit une fin unique, exposer le vrai. Il tire une ligne droite du principe général à la conséquence particulière. Et cela il le fait en pleine conscience de sa marche, lucide et froid. L'artiste, je le répète, a sans qu'il s'en rende compte, une visée double. C'est l'émotion qui est sa fin capitale; le vraisemblable est bien le meilleur moyen pour cette fin, mais en somme moyen ou fin subordonnée. Aussi tandis que le savant rapporte simplement sa conséquence au principe et les compare pour s'assurer de la consonance, l'artiste rapporte d'abord sa trouvaille à l'émotion et regarde si celle-là satisfait celle-ci. Sans doute, c'est par un raisonnement déductif qu'il trouve, mais dans sa préoccupation tout autre que le soin de la vérité exacte, l'artiste perd la conscience du procédé; et il est absolument nécessaire qu'il la perde, afin de garder ce qui pour lui est principal, la chaleur, la ferveur de cette émotion sourde qui le possède, qui veut passer à l'état concret, qui veut s'incarner.

Prenez un critique intelligent, un psychologue entendu aux choses du théâtre, il vous esquissera peut-être un caractère plus solidement déduit que tel type de nos plus grands dramaturges : « Ce personnage doit faire ceci, non cela », et le critique fera la leçon au grand créateur, il aura théoriquement raison contre lui [1]. Le critique a une situation trop avantageuse. Il n'est pas obligé, lui, de faire vivre sa déduction. Qu'il l'essaye — cela s'est vu, — et il accouchera

1. Mon lecteur, j'en suis sûr, pensera ici à La Bruyère. Deux fois au moins. La Bruyère s'est avisé de reprendre Molière. Il a cru avoir raison. C'est Molière qui aurait été en droit de sourire et de dire : « Vous êtes philosophe, monsieur Josse; mais vous ne savez pas mon métier ».

d'une œuvre mort-née qui, venant d'un tel père, surprendra, à tort.

De ce principe que l'émotion à communiquer conduit l'invention, il résulte deux conséquences que nous devons examiner. — Voici la pièce du *Misanthrope*. Supposons que Molière veuille refaire cette pièce dans le mode grave, la conduire avec une émotion absolument sérieuse, tragique; qu'adviendra-t-il? Le caractère d'Alceste pourra rester essentiellement le même, amour de la franchise absolue, colère courageuse contre les mensonges reçus parmi les hommes, etc. Le caractère de Célimène et les autres caractères pourront aussi rester tels quels. Les événements même n'auront pas besoin d'être modifiés, ou bien peu. A quoi donc tiendra-t-il que le ton général de la pièce soit changé et l'impression finale du spectateur tout autre? A quelques émotions qui, ici et là, auront été aggravées, tragicisées, qu'on me passe le mot, et à quelques émotions comiques qui d'ici et de là auront été enlevées. Il suffit de changer le ton d'émotion dans lequel on écrit son œuvre, pour changer du tout au tout l'impression finale qu'elle fait; et ce changement on l'opère par les émotions prêtées aux personnages, sans être obligé de changer le reste, tant il est vrai que l'émotion organisatrice exerce un ascendant capital.

Le bon procédé d'invention est certainement, je le répète, de consulter sa vie, de fouiller son expérience. Il se peut qu'on ait son magasin un peu pauvre, pour avoir négligé de bien regarder, d'observer; mais la réalité étant là devant vous, on a la ressource de s'y reprendre (je conviens cependant qu'observer n'est pas chose si facile, si soumise au vouloir). La principale difficulté, à mon avis, c'est de trouver, dans les choses observées, le côté intéressant, émouvant, qui est l'aspect artistique. Beaucoup de gens croient que cela se trouve d'emblée, quand on est artiste. C'est là une opinion fort répandue dans le public qui n'a jamais composé, et volontiers partagée par une catégorie d'artistes indolents. Je

vois au contraire que les grands artistes ont été des contemplateurs laborieux. Tournant autour de leur sujet, l'œil attentif, l'esprit tendu, la réflexion obstinée, ils ont toujours fini par découvrir l'aspect d'où l'intérêt a jailli d'abord pour *eux*, puis pour les autres.

On ne distingue pas toujours bien, ce me semble, la peinture des caractères d'avec celle de la passion. Un trait unique, exclusif, ne fait pas un caractère, il constitue évidemment une passion. Voici Harpagon. C'est l'avare, dira-t-on. Si ce n'était que l'avare, s'il ne représentait que l'avarice, ce ne serait pas un caractère. Mais Harpagon n'a pas que le ressort de l'avarice, il montre en lui d'autres moteurs. Harpagon entretient un cocher, des chevaux; il les nourrit fort mal, je l'avoue; mais toujours est-il qu'il possède chevaux et cocher; et en cela il défère au respect humain, il a de l'amour-propre, il est vaniteux. Et puis Harpagon, quoique âgé, désire épouser une certaine personne; il lui fait sa cour en avare, je le reconnais; mais le fait même de vouloir épouser, de courtiser, montre le jeu d'un autre ressort. C'en est assez pour prouver qu'Harpagon n'est pas l'avare; c'est-à-dire un homme faisant exclusivement des actes d'accumulation ou d'épargne (comme le dictionnaire définit l'avarice). Sans doute, l'avarice teint de sa couleur les actes mêmes que les passions inspirent; mais réciproquement les actes de l'avarice ne sont-ils pas colorés d'amour-propre et de stimulation amoureuse. Et parce qu'il en est ainsi, Harpagon n'est pas le représentant d'une passion unique, il est un caractère.

Le critique fait bien de distinguer les caractères, les passions, les sentiments, les émotions, les mœurs, l'intrigue. Et il lui est permis de qualifier différemment une œuvre, pièce ou roman, en disant : Voici une étude de caractères, ou de passions, ou un roman de mœurs, ou un roman d'intrigue; le critique est justifié par ce fait que la peinture de ceci ou de cela est effectivement dominante. Mais en réalité, dans

toute œuvre, il y a forcément de tout cela. Dans l'*Avare* de Molière, nous avons un amoureux qui se déguise, qui se croit découvert et s'accuse alors d'avoir voulu ravir la fille de l'avare au même moment où l'avare ayant perdu sa cassette l'accuse de vol : voilà de l'intrigue, — la fille de l'avare est amoureuse, le fils est amoureux : passion ou sentiment, — la peur, la colère de l'avare au moment qu'il croit sa cassette perdue : peinture d'émotion; — Harpagon pris dans son ensemble caractère : — enfin les mœurs mêmes ne manquent pas. Dans la scène où Harpagon nous débite son mémoire justificatif des lézards empaillés et des trous - madame qu'il donne au lieu d'argent, est-ce que nous n'apercevons pas des procédés communs aux usuriers de l'époque?

Les émotions d'un degré extrême d'intensité présentent une difficulté particulière — Shakespeare se donne la périlleuse tâche d'exprimer l'émotion d'un père à qui on apprend le massacre de ses enfants (dans *Macbeth*), — celle d'un homme qui se prépare à étouffer de ses mains une femme adorée qu'il croit infidèle (*Othello*). Dickens imagine un homme au moment où il rentre chez lui après avoir commis un assassinat (*Martin Chuzzlewit*). Dans les *Grandes Espérances*, un homme tombe dans un piège et voit un ennemi féroce se préparant avec une lenteur cruelle à l'assassiner. Or Shakespeare n'a pas eu ses enfants massacrés, il n'a étouffé en sa vie qui que ce soit. Dickens n'a jamais été ni assassiné ni assassin. Et cependant la remarque de Bain est très vraie : s'il y a une émotion que vous n'ayez jamais ressentie, à aucun degré, il vous sera impossible de l'imaginer. Comment donc Dickens, Shakespeare ont-ils fait pour réussir à exprimer, non dans leur intensité réelle à coup sûr, mais avec une intensité artistiquement suffisante, les atroces émotions qu'ils osèrent aborder? C'est que Shakespeare a certainement connu en sa vie la douleur de perdre une personne chère; il a été amoureux, donc jaloux; il lui est passé par l'esprit sans doute de tuer son rival, sa maîtresse. Dickens

n'a pas manqué, en sa vie, d'avoir eu peur de la mort, ni d'avoir éprouvé quelque remords; tout le monde en est là. Remarquez qu'au fond, dans les situations données, il ne s'agit que d'émotions communes à tous; l'exceptionnel ici, l'extraordinaire, c'est le degré dans l'intensité de l'émotion, degré qui provient de l'extraordinaire des situations. C'est donc seulement le degré qui est à inventer. Et avec cela la difficulté est bien assez grande. L'artiste, je crois, arrive à concevoir l'état violent de son personnage, à se mettre quelque peu dans ce même état, par le moyen de l'invention détaillée, précise, des circonstances extérieures qui composent la situation de ce personnage; et puis il contemple longuement, opiniâtrément ces circonstances, il se les remet indéfiniment devant les yeux. Enfin il commence à écrire, et alors, j'en suis persuadé, intervient l'influence artistiquement si favorable du signe, de la parole sur l'état intime (ce que j'ai appelé ailleurs la *réaction du signe*). Un mot un peu ému que l'on trouve vous porte à un degré supérieur d'émotion, et ainsi de suite. Ne nous lassons pas d'alléguer l'exemple du comédien qui, en étudiant son rôle, part d'un accent très superficiellement ému, va de là à un autre plus ému et s'élève ainsi pas à pas jusqu'à la déclamation la plus énergique.

Mais convenons-en, pour la réussite d'un Shakespeare, d'un Dickens, une condition est nécessaire, indispensable. Il faut — au moins durant le labeur artistique — un singulier détachement de soi. Il faut ne pas songer qu'on est auteur, avoir l'esprit absolument exempt de l'envie de faire effet en tant qu'écrivain. Cela est très difficile, impossible à beaucoup d'auteurs. Cette condition, en somme négative, est cependant, à mon avis, celle qui influe le plus sur le succès. Des imaginations très puissantes, Hugo par exemple, n'ont réussi dans l'invention des émotions fortes que lorsqu'ils parlaient en leur nom. Dès qu'ils faisaient parler un personnage, ils étaient faibles; le souci persistant de leur personnalité —

même à leur insu — empêchait qu'ils n'entrassent dans l'état psychique du personnage. Ce souci annulait en grande partie la force naturelle de leur imagination. Ce don de s'oublier — condition première pour sympathiser avec une personne réelle ou imaginaire dans une situation donnée — dépend du caractère de l'auteur; il tient au plus profond de son être.

Je montrerai plus loin que l'une des conditions pour bien écrire, c'est de se faire devant le public un personnage plus ou moins fictif; préoccupation de soi par conséquent; or ici nous venons de le dire, il faut s'oublier totalement. Cette différence de procédé explique en partie que les grands stylistes ne soient pas les grands dramatiques, et réciproquement.

Ce qu'en style moderne nous appelons l'intrigue, dans un roman ou une pièce, répond à un goût général pour des émotions d'un genre spécial, assez complexe d'ailleurs. La surprise est un sentiment agréable, en littérature s'entend (et non pas dans la vie, où elle est souvent fâcheuse); nous aimons donc qu'on nous serve de l'imprévu, lequel, soit dit en passant, me paraît une sorte de merveilleux faible. La curiosité qui s'éveille est également un état agréable. Un degré très faible d'inquiétude même n'est pas désagréable. Ces émotions combinées forment un état vif qui nous agrée. Lorsqu'un auteur sait nous susciter à chaque instant une prévision, puis la démentir et nous en suggérer une autre, nous tenir en suspens entre plusieurs prévisions, faire naître en notre esprit un flux d'imaginations qui se combattent, se détruisent; lorsque de toutes parts dans l'œuvre de cet auteur des espèces de lignes de conduite viennent se traverser, se couper l'une l'autre, s'enchevêtrer, jusqu'au moment où le dénouement nous fixe et nous contente, notre esprit, notre sensibilité sont fouettées d'une manière qui peut par moments toucher au pénible, mais qui nous exalte et nous attache.

Et puis l'intrigue dans l'œuvre d'art représente ce qui, dans le monde réel, est la destinée, bonheur ou malheur; et nous avons beau dire, la représentation d'une destinée est encore pour le commun des hommes beaucoup plus émouvante que la peinture des caractères, qui touche en nous une curiosité purement intellectuelle.

Aussi le public, même lettré, demande-t-il en toute œuvre une mesure d'intrigue, de surprise, d'inattendu, de doute sur les événements. Au théâtre, il a été impossible jusqu'ici de se passer tout à fait d'intrigue; la contexture de l'action y est d'une importance capitale. Certains dilettanti contemporains affectent à cet égard un dédain, qui n'est que la convention et la mode d'un moment. On a donc en ce temps-ci ravalé un peu trop ce qu'on nomme roman ou pièce d'intrigue. Puisque ces œuvres émeuvent, et très vivement, la très grande majorité des hommes, leur valeur en art est incontestable.

Et cependant, d'autre part, cette mesure d'intrigue à introduire comme un condiment dans les œuvres, cette émotion de la surprise, de la curiosité qu'il faut susciter, satisfaire, font une sorte de concurrence, ou au moins de diversion, à la peinture des émotions, des caractères. Il y a danger pour l'auteur de sacrifier toujours quelque peu la vérité artistique des émotions et des caractères à l'imprévu des situations. De là diverses classes d'auteurs : 1° ceux qui s'efforcent de produire toute leur intrigue par les actes logiques des caractères, des passions données, en combinaison avec les conséquences vraisemblables de ces actes, et c'est la belle conciliation; 2° ceux qui volontiers recourent aux événements ou accidents extérieurs, étrangers au vouloir des personnages. Ces auteurs ont à leur disposition un nombre infini de ressources, maladie, accident de voyage, chute, naufrage, orage, faillite d'une banque, émeute, lettre égarée, que sais-je? Convenons que bien peu d'œuvres sont absolument pures de ce truc. Nous avons, à cet égard comme à d'autres, surfait quelque

peu l'innocence de nos classiques. Je vois dans la *Phèdre* de Racine, le retour de Thésée, l'intervention de Neptune, l'arrivée du Monstre, et les chevaux d'Hippolyte qui s'emportent; dans *Iphigénie*, nous avons au moins l'intervention de Diane; 3° il y a enfin les auteurs qui, pour obtenir l'imprévu, ne répugnent ni à l'inconséquence dans les caractères et les passions, ni à l'invraisemblance dans les accidents; ceux-là sont au bas de l'échelle.

L'image d'un objet, paysage, maison ou personne, vous revenant tout à coup à l'esprit, sans qu'on sache pourquoi, c'est là un phénomène commun. Aussi personne ne songe à nier la réviviscence des images. Qu'un sentiment de crainte ou de joie puisse revivre de même inopinément, seul, sans aucune *idée nette* de circonstances causales, bien des gens le nient, je crois. D'autres, il est vrai, l'affirment, M. Ribot par exemple. Pour mon compte, je l'affirme avec une entière assurance. Des milliers de fois dans ma vie, j'ai constaté, en m'observant, qu'un sentiment, crainte, espérance, joie, tristesse, etc., s'élevait en moi, tout à coup, sans que j'eusse l'idée d'un objet propre à causer le sentiment. Je conviens qu'en cet état le sentiment n'est pas intense; sa réviviscence n'en est pas moins certaine.

Ce phénomène éclaire pour moi la marche que suivent les artistes de la classe des subjectifs, c'est-à-dire les artistes en qui la mémoire des émotions personnelles est la plus forte, lorsque ces artistes s'avisent, ce qui est assez fréquent, de concevoir une œuvre épique ou dramatique. Au premier moment, chez ces esprits-là, ce qui surgit c'est une émotion d'une certaine nuance, pitié, terreur, admiration, etc., sans idée nette de circonstances; mais seulement avec un désir de trouver des circonstances qui seraient propres à causer, à expliquer l'émotion. Or l'artiste, comme tout homme qui a vécu, et mieux encore qu'un homme ordinaire, sait quel genre de circonstances sont propres à causer une émotion donnée; quelles circonstances la pitié, quelles la terreur.

Supposons qu'il s'agisse de terreur. L'artiste, après avoir rappelé en lui quantité de circonstances terrifiantes, en choisira une finalement. Donc il part de l'émotion et va à la cause circonstancielle ou occasion de l'émotion; tel est son premier pas. Supposons que la circonstance choisie soit une action humaine, par exemple un homme qui menace de tuer un autre homme, il faut que l'artiste conçoive à présent la cause de cette menace; et par delà encore il faut qu'il conçoive un caractère capable de cette émotion ou passion : voilà le second et le troisième pas qu'il est amené à faire presque forcément. Donc la marche, le processus de l'artiste subjectif va de l'émotion sourdement conçue aux actions, à l'intrigue, et de celle-ci aux passions, aux caractères.

La marche de l'artiste objectif doit être généralement inverse. Celui-ci jette d'abord les yeux sur le monde environnant. Il observe au dehors des actions, des passions, des caractères. A un moment, telle passion dont il a curieusement noté le progrès, tel caractère qu'il a vu avec intérêt se déployer, revient à l'esprit de cet artiste. Il éprouve le désir de reproduire pour les autres cette passion ou ce caractère. Il lui faut une action, un milieu où la passion agisse, où le caractère se manifeste. Action, milieu, l'artiste les invente en partie ou en tout; les copie d'après ses souvenirs en partie ou en tout; mais dans les deux cas, il sait que tout cela doit aboutir à intéresser le lecteur ou spectateur, c'est-à-dire à lui donner une émotion d'une nuance quelconque; c'est la condition suprême de toute composition artistique. Notre artiste cherche donc finalement quelle émotion sort le plus aisément, le plus naturellement du caractère adopté, de l'action adoptée. Donc cet artiste-ci va du caractère à l'intrigue, et de l'intrigue à l'émotion.

Je dis que cette marche convient mieux à cet esprit; je ne dis pas qu'elle soit la seule pratiquée par lui, car j'admets, je crois que souvent le processus est moins régulier, moins en ligne droite. Il arrive souvent, j'en suis persuadé,

que tout s'invente d'ensemble, actions, caractères, émotions. J'entends que dans ce cas-ci l'artiste ne conçoit pas entièrement son action à part, puis ses caractères à part, puis ses émotions à part, ou inversement. Il avance à peu près de front dans ces diverses voies. Sa conception, qui se précise un peu plus dans l'une des voies, amène sur-le-champ plus de précision dans les autres voies. L'auteur court pour ainsi dire de l'une à l'autre. Cela s'explique aisément. Voyez en effet : on ne peut concevoir un caractère sans se représenter quelque peu des actions d'un genre spécial, l'avare par exemple, sans se représenter des actes avaricieux. Inversement parlez d'un acte quelconque, il a sa couleur caractéristique ; peu importe que la teinte soit forte ou faible ; de l'acte on peut induire toujours quelque chose sur l'agent. Supposons, au lieu d'un acte, un événement fortuit ; immédiatement on est amené à chercher quelle impression il va produire sur les caractères ou les passions donnés.

Caractères, passions, émotions, la différence que nous mettons entre ces objets pour la commodité de nos raisonnements n'est pas en réalité si nette. Je l'ai déjà dit, ces choses-là se fondent l'une dans l'autre. Il n'est pas de passion exprimée par l'art qui soit une peinture absolument générale, abstraite de cette passion; on y trouve toujours quelque mode ou degré qui indique un caractère. En sens inverse on trace des caractères très saisissants, qui sont faits presque d'une passion unique, à laquelle on ajoute quelques habitudes particulières, très subordonnées, exemples Goriot, Grandet, Hulot.

Trait dominant, traits subordonnés, ceux-ci peuvent être plus ou moins soumis à celui-là; ils peuvent être tout à fait domptés par celui-ci ou engagés avec lui dans une lutte presque égale. Chez le père Goriot, l'instinct paternel règne impérieusement sur tout ce que Goriot peut être d'autre part; il y a au contraire des âmes déchirées en deux, comme la Phèdre de Racine, Othello de Shakespeare. Il ne faut pas

énoncer comme une règle que ces caractères-ci, où les mobiles se battent, sont plus émouvants que les caractères traînés par une idée fixe; c'est généraliser avec imprudence. Le talent de l'artiste décide seul de notre émotion.

II

Invention spéciale du comique et du spirituel. — Des psychologues, en assez grand nombre, ont cherché la cause du rire. Il s'est trouvé, au bout de ces recherches, que le rire provenait également bien de causes psychiques très différentes, et de causes purement physiologiques. Ainsi Bain a noté qu'un certain froid dans la rue provoquait un rire nerveux. Voici ce que je note à mon tour : ce même homme qui vient de rire de froid, rentrant chez lui et s'asseyant devant un bon feu, pourra rire de bien-être.

Il y a un rire de santé, de jeunesse; un rire de l'appétit satisfait et du sentiment de la plénitude; il y a le fou rire, et il y a le rire très particulier des soldats qui sortent d'un danger.

Je n'examine ici qu'une seule espèce du rire : celui qui a son entrée et son rôle dans la littérature. Et quand je dis une seule espèce, peut-être bien que nous allons trouver même ici plusieurs sortes de rires assez distincts.

L'enfant sourit à un objet nouveau. Il rit à un objet qu'il croyait éloigné, à condition qu'on offre ou démasque cet objet avec une brusquerie suffisante; c'est le jeu : « Ah, coucou! » Regardez maintenant les grandes personnes : tout étonnement, à la condition que la cause en soit agréable, fait naître un sourire qui peut aller jusqu'au rire. Je relève donc ce premier élément, la surprise.

Mais, voici un genre particulier de surprise : celle que nous éprouvons en apercevant un objet, une action, un sentiment, une expression hors de sa place. Un bonnet de

femme coiffant un chandelier, une bougie fichée de travers dans un goulot de bouteille, peuvent faire rire. Un vieux monsieur arrondit son bras et l'éloigne du corps avec lenteur pour porter à son nez un mouchoir à carreaux bleus; on rit, parce qu'il y a dans ce geste une sorte de majesté ou au moins de gravité déplacée.

Un homme marche; il est droit, bien perpendiculaire, et tout à coup le voici horizontal, par terre; il est peu de personnes qui ne perdent invinciblement leur sérieux devant cette chute brusque, quittes à se raviser instantanément.

Si l'homme qui tombe mettait du temps à tomber, bien des personnes obtiendraient d'elles de ne pas rire, parce qu'elles auraient le loisir de penser aux conséquences possibles. Cela nous révèle une condition remarquable de ce rire : il faut que l'idée des conséquences fâcheuses qui peuvent résulter du fait soit absente de l'esprit *pour un moment.*

Je note donc qu'il y a un rire d'étonnement, de surprise, que l'imprévu dans les objets ou les événements — pourvu qu'il ne soit pas trop désagréable — peut faire rire; et que nous rions particulièrement de ce qui, selon nos idées du moment, est inopportun, ou inconvenant, ou déplacé, ou mal ajusté, ou désajusté, ou dissonant [1], ou contradictoire. Et peut-être qu'au fond tout ceci répond à *une seule et même défectuosité.* C'est ce que nous verrons plus tard.

Il faut en convenir, nous rions également des petites misères de la vie, des légers déboires, des mécomptes, désagréments et déconvenues éprouvés par notre voisin. Ce qui nous excuse un peu, c'est que nous sommes capables de rire encore quand c'est nous-mêmes que ces petits malheurs atteignent. En France — et probablement aussi ailleurs, — certaines classes, *qui vivent beaucoup en commun*, les matelots, les soldats, les ouvriers, les artistes ont une remarquable facilité à rire d'eux-mêmes.

1. Il est certain que les musiciens rient d'une brusque dissonance.

On dira que trop souvent les hommes rient des vrais malheurs, cela est vrai. La haine, un brutal égoïsme, parfois l'étourderie ou le manque d'imagination, produisent cet effet. Mais tandis que le rire provoqué par les petites misères est fort bien accueilli en littérature, le rire haineux ou égoïste n'est pas admis[1]; il n'a pas l'assentiment du public.

A résumer mes observations ou impressions, à exprimer brièvement ce qui me paraît en résulter, je dirai : le comique est fait soit avec du simple imprévu, — soit avec de l'inconvenance, au sens très large du mot, — soit avec du désappointement; chacun de ces éléments étant d'ailleurs susceptible d'un grand nombre de formes et de degrés. — A présent, ceci demande à être un peu commenté.

Je ne crois pas que ce soit du vice en soi que l'on rie. On rit des mauvaises mesures que le vice prend pour se satisfaire et qui le mènent à un mécompte, des masques qu'il prend pour se dérober et derrière lesquels on le voit en plein. Bref ce n'est pas l'aberration morale, c'est l'erreur intellectuelle, la maladresse qui réjouit le spectateur. Mettez en scène un vicieux qui ne manque aucune de ses mesures, qui atteint toutes ses visées, fait illusion à tout le monde, je ne pense pas qu'on rie; on sera froissé, porté à l'aversion et à l'indignation.

Le rire provoqué par les petites misères doit être, je crois, interprété de même. On rit parce qu'il y a surprise, ou attente trompée, espérance déçue, c'est-à-dire en somme faux calcul, erreur intellectuelle. Ou bien encore le rire tient à la façon dont la victime reçoit ces petits désagréments, à une impatience, une colère, un abattement que le spectateur juge disproportionnés, ou au moins inutiles, ne remédiant à rien.

Donc, selon moi, en littérature, on ne rit pas plus du malheur d'autrui, en tant que malheur, qu'on ne rit du vice,

1. J'entends dans la littérature *directe*, quand l'auteur parle en son propre nom.

en qualité de vice. Je l'affirme du moins pour ce premier moment où le rire éclate. Plus tard il y a une distinction à faire. En ce premier moment le rire est une réaction, une vive réplique de la raison frappée par la vue d'une *inconvenance* (en prenant toujours ce mot dans son acception la plus large), c'est une émotion tout à fait intellectuelle, et en quelque manière spéculative; je veux dire oublieuse des conséquences pratiques ou morales.

Examinons un peu quels sont les moyens les plus sûrs pour faire rire.

L'auteur n'a qu'à nous montrer quelqu'un qui est aveugle sur des choses que nous voyons, nous, clairement. Que ce soit un homme grave qui porte par derrière à son collet, sans le savoir, une patte de lapin, ou que ce soit un homme qui promène sur le théâtre un vice qu'il croit bien secret et que perçoivent des milliers de spectateurs (ce qui me fait l'effet d'une sorte de colin-maillard moral), ce moyen réussit toujours.

Autre moyen, signalé avec raison par Bain comme très sûr : effrayer quelqu'un sur un danger qui n'existe pas, ou le mettre en colère pour un motif qui n'est pas réel. Dans les deux cas, il y a tromperie, mais rit-on du fait de la tromperie? Non, à mon sens. C'est l'aveuglement du trompé, c'est son erreur qui préoccupe notre esprit et suscite notre gaieté. Vous allez voir en effet qu'on rit également dans deux cas qui diffèrent entre eux par toutes les circonstances, hors une qui leur est commune, la présence au fond d'une erreur. L'homme qui s'effraye d'un péril inexistant n'est pas moralement fautif; si le péril existait, sa peur serait raisonnable; il n'a qu'un tort intellectuel, croire à ce qui n'est pas. Voici d'autre part un homme vicieux, cet homme attend de l'exercice de son vice des résultats profitables pour lui, nuisibles aux autres; supposez qu'il ne se trompe pas, les résultats attendus et réalisés ne feront nullement rire le spectateur, ce serait plutôt le contraire. Mais supposez que

là où cet homme attend profit ou plaisir, il récolte un déboire ou une perte; qu'au lieu d'un baiser, par exemple, il cueille un coup de bâton, on rira de son désappointement, et plus au fond encore de l'erreur, des mesures mal prises, qui ont causé le désappointement.

Dans le cas précédent, je me hâte de le noter, il y a vraiment deux causes au rire : le désappointement et l'aberration intellectuelle. Cette combinaison de causes devait se produire, et elle se produit en effet avec fréquence. Il me semble bien la découvrir dans une classe de faits risibles où l'on serait disposé à n'apercevoir à première vue que du désappointement. Voici un orateur qui parle avec gravité devant un auditoire très recueilli. Une mouche vient se poser sur le nez de l'orateur qui la chasse. La mouche s'obstine. Déjà quelques personnes rient; et c'est l'ennui, le désappointement de l'orateur qui les amuse. Mais supposez que celui-ci multiplie ses efforts pour chasser la mouche et continue parallèlement son débit grave, les deux feront ensemble une telle inconvenance, qu'à la fin tout le monde perdra son sérieux.

Ceci nous apprend que l'inconvenance n'a pas besoin, pour faire rire, d'être le fait, la faute d'une volonté maladroite. Les choses, on l'a dit souvent, ont leur malice, mettons si vous voulez leur indépendance à notre égard, leur désobéissance. Elles nous imposent des inconvenances qui dérident le spectateur : un objet que nous voulons mettre d'aplomb et qui persiste à se renverser, une chaise que nous poussons pour passer et qui revient se jeter dans nos jambes, amusent le public au théâtre comme dans la vie. Il s'égaie de la petite misère sans doute, mais aussi de l'inconvenance. La preuve c'est que l'hilarité croît à mesure que le second élément s'accuse davantage, comme dans l'exemple du prédicateur et de la mouche.

Voici un petit événement qui fait toujours rire ou sourire, quelle que soit la personne qui l'éprouve : une rupture

d'étoffe à un endroit fâcheux du pantalon. Toutefois, que cela arrive à un jeune garçon sans conséquence, ce n'est que modérément drôle; mais imaginez que cela advient à un homme très grave, très important, à un magistrat gourmé, par exemple, ne sentez-vous pas que cela sera beaucoup plus risible? Et ne voyez-vous pas pourquoi?

Que l'esprit soit fermé un instant à l'idée des conséquences vraiment nuisibles, c'est là, je l'ai déjà dit, la condition du rire intellectuel. Le spectateur qui rit est momentanément une sorte de dilettante, qui considère les divers détraquements de l'intelligence, en eux-mêmes, et sans souci des suites. Aussi l'auteur comique doit-il voiler les conséquences sérieuses que les défauts, les vices représentés peuvent semer autour d'eux, sur la tête des autres. Il lui est beaucoup plus permis de démontrer les embarras, les peines, dans lesquels le vicieux tombe du fait même de ses vices; mais, même dans cette voie, il ne faut pas qu'il pousse trop avant.

Il est des personnes qui ne savent pas rire et n'aiment pas que les autres rient. Considérez quelles sont ces personnes; vous verrez que ce sont les esprits exclusivement préoccupés des conséquences pratiques ou morales, et qui ne peuvent pas, même un instant, s'en désintéresser. Ces esprits-là font au rire toute sorte de reproches; ils accusent le rieur d'avoir un fonds de méchanceté ou au moins de malveillance et surtout de s'enorgueillir par une comparaison de soi avec la personne dont on rit. L'imputation de malveillance est, je crois, juste à l'égard de certains rieurs, fausse à l'égard d'un grand nombre.

Le rire n'a pas nécessairement la malveillance pour support. Il peut fort bien exister sans la malveillance, comme elle existe sans lui, car sûrement les gens graves n'en sont pas exempts. Je ferai volontiers une distinction qui est en même temps une concession. Ce qui pourrait fort bien être lié avec le rire, d'une façon indissoluble ou à peu près, c'est cette comparaison de soi avec la personne moquée, où finale-

ment on s'accorde avantage et supériorité, mais, remarquons-le cependant, le rire n'est pas causé par l'orgueil qui se compare, car il le précède; en son premier moment le rire est exempt de tout orgueil, comme il est désintéressé à l'égard des conséquences nuisibles. Ce n'est pas parce qu'on se croit supérieur qu'on rit, mais il n'est que trop vrai que presque inévitablement on se croit supérieur au moins momentanément et sous un rapport parce qu'on a ri. Il n'est rien sans inconvénient, sans revers fâcheux. Le rire, en revanche, a un beau et un bon côté. Nous en parlerons tout à l'heure.

En regard de ces gens si imperturbablement sérieux dont je parlais, il existe certainement des rieurs; c'est un tempérament ou mieux une espèce dans les esprits.

Je rappelle qu'il s'agit ici uniquement du rire intellectuel, artistique. Celui-ci assez souvent n'arrive pas jusqu'aux lèvres, il reste intime. Molière rit en dedans; qu'on me passe le mot, il rit dans l'esprit. Il en a été de même d'autres rieurs, Swift, par exemple.

Il se peut bien que le rieur soit aussi moral dans sa conduite que l'homme le plus incapable de rire; mais quand le rieur contemple le train du monde, il ne le voit sûrement pas du même œil que cet homme. Précisons : c'est le *premier* regard qui n'est pas le même. Le rieur porte dans ce premier regard une discrimination, une finesse, qui relèvent de la raison; mais d'autre part il lui manque une certaine susceptibilité morale, une certaine préoccupation des actes et de leurs conséquences au point de vue de l'injuste ou du nuisible pour les autres. S'il avait cela — qui sommeille et se réveillera peut-être plus tard, — il ne rirait pas, il ne trouverait pas cet aspect des choses qui fait rire, bref le comique. Molière pourra bien après coup prendre pour devise le *castigat ridendo mores*; mais il s'illusionne. Il reporte au premier moment une philosophie qui n'est que du second. Quand Molière fait son œuvre de rieur, la morale est le cadet

de ses soucis. Il n'est pas difficile à Bossuet ou à Rousseau de lui démontrer cela. Je ne veux pas dire que Bossuet et Rousseau aient raison ; ils ont au contraire ici le tort le plus grave, celui d'être inintelligents, incompréhensifs, d'être des moralistes exclusifs. Convenons seulement qu'en se donnant pour un moraliste d'intention Molière a provoqué la contradiction.

L'homme à tempérament rieur, à esprit comique, poursuit non la flagellation du vice, comme il l'a prétendu à tort, mais une émotion *sui generis*, émotion très intellectuelle qui lui est donnée par un aspect spécial des personnes et des faits, l'aspect du désappointement, du désarroi, du déraisonnable, bref de l'inconvenant. Le grand, le puissant rieur adore cette émotion, sans quoi il ne serait pas ce qu'il est ; et il en cherche partout l'occasion; après quoi il songe à communiquer cette émotion aux autres. Lorsqu'il est tout à fait complet, l'esprit comique en arrive à voir, sous les dehors que les intérêts de la sociabilité nous imposent, tout le contraste, tout le discord qu'il y a entre notre humanité intime et nos semblants. De même il voit les conflits que nous avons avec la nature extérieure, toutes les occasions où elle déconcerte nos volontés et le genre de ridicule qui en résulte. Enfin, très finement sensible à la présence du comique partout où il se révèle, le grand rieur aperçoit encore ce qu'en contient le simple imprévu. Les rieurs de moindre stature se contentent avec quelques-unes des proies du grand comique. L'un ou l'autre des défauts de l'homme leur suffit. Moindres encore, ils se repaissent plutôt des désappointements de l'homme, ou de l'imprévu qu'ils obtiennent en compliquant les événements.

Il y a quelques mots à dire sur le burlesque. C'est l'attribution à un type connu ou convenu d'un caractère et d'un langage, ou trop bas ou trop haut; exemple, on prend Énée, type héroïque, que Virgile a fait parler et agir d'après son rang, son courage convenu; et on impose à Énée la trivialité

d'un bourgeois. On fait parler les dieux de l'Olympe comme dans la *Belle Hélène*. Inversement, on guinde au ton héroïque le langage d'un bonnetier. C'est le plus facile comique qu'il y ait : il suffit d'une élévation ou abaissement systématique de ton. Au même genre appartiennent en somme les trivialités ou familiarités déplacées, les façons majestueuses ou nobles de parler mises hors du lieu naturel. « J'aurai le rameau d'or qui dompte les tailleurs »[1] est d'un joli burlesque par l'emploi du rameau d'or associé avec les tailleurs : en même temps, il y a analogie des tailleurs avec les monstres de la fable.

Il y aurait de la subtilité à vouloir séparer nettement le grotesque d'avec le burlesque. C'est la même matière. Peut-être, quand on accommode la matière de façon à la rendre plutôt plaisante, pourrait-on dire, « voilà le burlesque »; et « voilà le grotesque », lorsque cette matière est arrangée de façon à paraître un peu laide.

Mais le bouffon me semble chose distincte et autrement relevée. C'est le comique mené à l'extrême par un trait d'inconvenance exagéré jusqu'au fabuleux, au merveilleux, à l'invraisemblable. Ce qui fait le sérieux, la dignité littéraire du bouffon, c'est qu'il part d'une observation de la nature; c'est une vérité en somme qu'on pousse à l'impossible, mais en ligne droite. La caricature, la charge dessinée qui fait un visage à la fois exagéré et très ressemblant, donne une idée de ce qu'est le bouffon en littérature. Au sujet de Molière, Sainte-Beuve a parlé du bouffon avec justesse et presque avec éloquence. Il a dit : « C'est la poésie du rire ». Peut-être pourrait-on dire : « C'est l'épique du rire ».

Il me semble maintenant que la fonction du rire, et par suite de la littérature comique, doit apparaître dans toute son importance — bien plus grande que les yeux du lecteur ordinaire ne la voient. Apercevez donc que le comique nous

1. Banville.

empêche seul d'en venir à prendre les dehors de l'homme, les apparences qu'il se donne — apparences d'ailleurs en partie nécessaires ou favorables à la sociabilité — pour l'homme vrai. Le rire nous rappelle à la vérité de notre condition, nous remet en mémoire nos infirmités ou débilités, morales, mentales, physiques même, nos dépendances à l'égard des choses. Mais je crois voir encore mieux. Il y a, en fait de vertu aussi bien que de vice, en tout enfin, une mesure qu'il faut atteindre d'un côté, ne point dépasser de l'autre. « Rien de trop », vieille, éternelle et tout à fait supérieure devise qui correspond à ce qu'il y a de plus fondamental en ce monde, au conflit, à la concurrence vitale qui existe et qui est inextirpable entre les diverses facultés et directions de notre nature. D'où éternellement un même problème à résoudre, l'équilibre à conserver, à atteindre ou à reconquérir. Eh bien, c'est le rire, ou le comique, comme vous voudrez, qui, entre toutes les formes littéraires, est plus spécialement le gardien, le défenseur et surtout le vengeur de l'équilibre mental, moral. De même qu'il signale la discorde du dedans et du dehors, des apparences et du fonds, le rire mesure et note aux yeux du public la distance entre le point d'équilibre qui a été atteint et celui qu'il fallait garder, même dans la vertu, dans le bien quel qu'il soit.

Voici par exemple Alceste. Il est vertueux, car sa franchise l'expose à des désagréments, même à des dangers qu'il accepte. Il est pourtant ridicule, parce qu'aux yeux des contemporains la franchise d'Alceste manque de *mesure*. Don Quichotte est ridicule, bien qu'au fond et par le moral il soit incontestablement un héros, mais il a excédé la mesure, et intellectuellement parlant c'est un demi-fou. Appuyons encore. Je prends Jeanne d'Arc, et je choisis un de ses meilleurs mots, un de ceux qui révèlent la partie admirable de son cœur; je vais seulement *déplacer* le mot. Je suppose que Jeanne fait jouer avec bienveillance auprès d'elle quelques petites filles de son village; elle se prête un moment à ce

plaisir de bonté, puis tout à coup s'écarte et pleure, et, comme l'une de ces petites rustaudes lui demande d'un air ahuri ce qu'elle a, Jeanne répond : « Je pleure de la grande pitié qu'il y a au royaume de France ». Le beau mot sera hors de sa place, et fera au moins sourire. Je sais bien que je viens de changer la Jeanne historique en une tout autre personne; mais comment? Je lui ai ôté l'aperception intellectuelle de l'opportun; je lui ai laissé le sentiment moral, et cependant je l'ai faite ridicule. Rien de trop ou tout à sa place, c'est même chose au fond.

Voilà donc ce que le rire fait sentir aux autres hommes, le déplacé, l'exagéré, l'inopportun, le déséquilibré, bref l'inconvenant, mettons le démesuré, si vous aimez mieux. Si le rire d'Aristophane, de Plaute, de Lucien, de Rabelais, de Cervantès, de Molière, de Voltaire et d'autres eût manqué au monde, l'aveuglement de l'homme sur lui-même, la fatuité humaine serait montée bien plus haut. Supposez le monde tout à fait dépourvu du comique et du rire, il pourrait certainement réaliser beaucoup de morale, faire bien des découvertes, acquérir beaucoup de sciences, une science essentielle lui manquerait; à dire les choses par leur nom, le monde deviendrait trop sot.

Il peut y avoir excès de la part des esprits comiques. Il y en a bien du côté des prédicateurs sérieux. Sans doute il est bon qu'on nous rappelle, par exemple, de temps à autre, que nous sommes tous entraînés vers la mort, mais que de fois la prédication religieuse, ou simplement morale, n'a-t-elle pas voulu fixer uniquement nos yeux sur ce gouffre! Si elle eût réussi, on en aurait tout simplement oublié de vivre. Il ne faut pas davantage vouloir arrêter toujours nos regards sur le côté comique de notre existence. Que ceux que j'ai appelés les gardiens de la mesure, gardent la mesure. Il y a dans l'homme des conditions irrémédiablement sérieuses, je veux dire douloureuses. N'allons pas rire jusqu'au point où la faculté de compatir et de plaindre pourrait s'amoindrir.

Ai-je suffisamment défini le comique? Je vois bien que j'ai tenté de trouver, à toutes les circonstances diverses qui font rire, un caractère commun, et que j'ai accolé à ce caractère une formule; mais, je ne me le dissimule pas, pour en arriver là il faut un peu violenter les apparences. Entre le désajusté, le déplacé, l'inopportun, le déséquilibré, etc., il y a des nuances visibles; je ne les méconnais pas; mais je dis qu'il y a aussi vraiment un rapport subtil, délié, abstrait, et que ce rapport est l'âme commune de toutes les choses comiques : cette âme, je l'ai baptisée du nom de : l'inconvenant. On peut préférer un autre nom. Je ne garantis pas du tout l'excellence du mien.

III

Maintenant qu'est-ce qu'être spirituel, qu'appelle-t-on esprit?

Je vois assez clairement qu'il y a plusieurs manières d'avoir de l'esprit. L'une d'elles se détache d'abord entre les autres, précisément par sa ressemblance avec le comique. Plus de personnages ici; l'auteur ou le discoureur parle en son propre nom; mais, s'il fait rire ou sourire, c'est qu'il s'est donné à lui-même un caractère fictif, c'est qu'il a endossé un personnage. Voltaire, par exemple, fait le chrétien, Courier fait le paysan. Il semble que nous les voyons jouer une charade. L'opposition du vrai et du faux Voltaire, les idées que le faux Voltaire avance, si inconvenantes au vrai Voltaire, tout ce désajustement nous amuse; nous le trouvons spirituel. Ceci, dis-je, ressemble à la comédie; et, en effet, l'auteur a vraiment créé un personnage; seulement il le prend à son compte, il le joue lui-même.

Fiction d'un caractère qu'on n'a pas, d'idées, d'opinions qu'on ne professe pas, surtout peut-être de défauts moraux ou intellectuels qu'on n'a pas, voilà de quoi est fait ce genre d'esprit; mais il y entre encore autre chose : une intention,

une émotion de malice ou de gaieté. Et cet élément est le plus nécessaire. Sans lui la fiction n'empêcherait pas le propos de l'auteur ou du discoureur de tomber dans la littérature grave.

Je parlais tout à l'heure de Voltaire. Un jour, à Ferney, un visiteur, comme Voltaire en recevait tant, lui donnait des nouvelles de la France, de Paris, du mouvement des idées; et le visiteur, sachant bien qu'il allait flatter son hôte, lui disait : « Monsieur, la religion est en train de s'en aller ». Et Voltaire de prendre un air désolé et de répondre : « Hélas! monsieur, de quoi rirons-nous? — Il nous restera toujours le gouvernement, dit l'autre. — Non, monsieur, non, reprend Voltaire, hors de l'Église point de salut. » Voilà un bon exemple, je crois, du personnage feint, du rôle endossé dans une intention de malice; je sais bien qu'à la fin du dialogue se trouve un mot qui appartient à un autre genre d'esprit; je relèverai ce mot plus loin.

Le personnage qu'on se donne peut être plus ou moins contradictoire à ce qu'on est; il peut être plus ou moins complexe et chargé de détails; il peut consister dans l'affectation d'un vice du moral ou d'une infirmité de l'esprit, rien n'est plus varié. Et tout n'est pas égal, au point de vue du goût, de la qualité. Il y a des fictions délicates, et d'autres grossières; il en est de trop aisées à trouver et qui sont plates, d'autres qui tournent vite au procédé systématique. Ce dernier cas est par exemple celui de Swift. Son personnage ordinaire — et ordinairement trop soutenu — est celui d'un esprit raisonneur, logique même, mais qui dès le début part d'une prétendue observation, laquelle est fausse ou sans objet. Il arrive ainsi à énoncer, avec les apparences de la rigueur et de l'absolue conviction, les propositions les plus absurdes. Cela fait un persiflage, amusant par instants, souvent cruel, bientôt monotone et froid. Et tout de même Swift est intéressant comme spécimen de la plaisanterie obtenue par la simulation des défauts intellectuels.

Maintenant voici de la plaisanterie — point distinguée

assurément, mais gaie du moins — et obtenue, comme celle de Swift, par l'affectation de la logique. Un âne est, on ne sait comment, tombé dans une cave. Des gens s'empressent pour le retirer, et n'y voient pas moyen. Un passant s'approche, regarde, comme les autres, par le soupirail. « Mais c'est bien simple, dit-il, il n'y a qu'à le mettre en bouteilles. » En effet, l'âne, étant devenu chose de cave, doit être traité comme tel. Il est clair que je ne donne pas ceci comme du fameux esprit, mais pour montrer ce fait curieux, à savoir qu'un procédé, identique au fond, relie entre elles des plaisanteries de valeur très inégale. Au reste voici qui me paraît meilleur, et toujours dans la même veine.

Un chevalier d'industrie, pris à tricher dans un cercle, avait été jeté tout simplement par la fenêtre. Il racontait son cas à Talleyrand et, feignant de vouloir se battre, lui demandait conseil. « Que feriez-vous à ma place? » Talleyrand prend le temps de réfléchir, et lui dit enfin : « A votre place, moi, je ne jouerais plus qu'au rez-de-chaussée ». En effet, quoi de plus simple, de plus pratique? Vous avez l'habitude de tricher, par conséquent vous êtes exposé à être jeté par la fenêtre. Au rez-de-chaussée la chute sera bien moins grave. Une série d'images plaisantes se déroule, et cela entre dans l'effet; mais le principal c'est encore le personnage de Talleyrand qui joue le conseiller sérieux, et l'air de précision, de logique qu'a le conseil.

Il y a un genre d'esprit qui consiste à relever d'une façon vive, inattendue, quelque défaut dans la personne du prochain, quelque inconvenance entre ses actes et ses paroles ou entre sa conduite et celle qui serait à tenir. Ce genre d'esprit dans son fond contient évidemment du comique. Mais ce comique, tout en donnant sa part dans l'effet, l'impression sur le public, n'est pas ici ce qui saillit. L'ingrédient capital, sans quoi le comique inclus n'aurait qu'un faible effet, c'est ici la forme du langage.

Lorsque Perrichon appelle son domestique et lui dit : « Jean, tu sais, j'ai sauvé un homme », il produit de lui-même aux yeux du spectateur le comique qu'il renferme. Le fond que Perrichon livre, trahit, est ce qui fait rire, non une qualité quelconque, une habileté littéraire dans son langage. Il en est de même du Géronte des *Fourberies de Scapin* répétant avec obstination : « Mais que diable allait-il faire dans cette galère? » et dans *Tartuffe* du bonhomme Orgon avec son mot : « Et Tartuffe? » Ces personnages sont on ne peut plus comiques, et on ne peut moins spirituels.

Au contraire, prenons la fable du Renard qui a la queue coupée. Elle est excellente pour nous, cette fable, car justement elle contient côte à côte, à notre avis, du comique et du spirituel *de mots*, et peut servir à en faire la différence. Le renard à la queue coupée, haranguant ses collègues et leur disant ce que vous savez : « A quoi sert cette queue qui s'en va balayant tous les sentiers fangeux?... Il faut qu'on se la coupe », ce renard, dis-je, et son discours, voilà le comique, car il y a discordance entre le langage et les vrais motifs, fausseté que le patient manifeste de lui-même. Voyez, après, la réponse de l'adversaire : « Votre avis est fort bon, dit quelqu'un de la troupe, mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra ». Voilà le spirituel.

Ce genre d'esprit est bien du comique qu'une personne tire d'une autre, et produit à ses dépens. Cependant si l'adversaire du renard à la queue coupée lui disait : « Ah! oui, nous savons, vous, vous avez la queue coupée », il ne serait que brutal ou franc. Et bien que l'inconvenance qu'il y a dans le Renard fût tout de même signalée, il n'y aurait pas là d'esprit, quoiqu'il pût y avoir du comique. Mais « ce quelqu'un de la troupe » a pris un autre tour, un autre biais, plusieurs biais même. « Votre avis est fort bon », concession apparente, approbation fausse, *antiphrase*. « Mais tournez-vous, de grâce », formule aimable dans la bouche qui vous assomme en même temps par le mot « tournez-vous ». Et ce « tournez-

vous » qui fait image, qui suggère l'idée de toute une scène, le renard forcé de se tourner, l'indécence de son derrière mis à découvert, et toute l'assemblée éclatant en rires, en huées. Nous voyons donc très bien que l'esprit est dans la manière de relever l'inconvenance. Il y faut un biais, un tour, s'écartant de l'expression droite et simple et par suite trop *prévue*. Mais cette altération de l'expression directe, cette sorte d'infléchissement, tient d'abord à la *fiction de sentiments qu'on n'a pas*.

Dans le *Jupiter et la Besace* de La Fontaine, le singe passe en revue les animaux ses compagnons. Il arrive à l'ours et le trouve bien mal bâti : le dire brutalement n'est pas dans le goût du singe, car il a de l'esprit. Comment indiquer la chose sans la dire? Quand on est mal fait, il y a une conduite à tenir, si l'on est un peu avisé : ne se produire que modérément en public — ne se marier pas — ou au moins pas avec une jolie femme — s'habiller d'une façon peu voyante — ne pas donner libéralement sa photographie. Si l'on conseille à l'ours quelqu'une de ces précautions, cela suggérera l'idée de se demander pourquoi, et ce pourquoi sera bientôt trouvé. Mais laquelle de ces précautions choisir de préférence, dans l'intérêt de l'effet? Évidemment la plus singulière, la plus étrange; car on s'en demandera plus vivement « pourquoi », et la réponse aussi surgira plus vite, et avec plus de relief. Le singe, homme d'esprit, choisit en conséquence : « Jamais, s'il veut m'en croire, il ne se fera peindre ». S'il avait dit : « Jamais, s'il veut m'en croire, il ne se mariera », il eût assurément moins bien trouvé.

Faire entendre une chose qu'on ne dit pas expressément par une autre chose, qui devient comme le signe ou le substitut de la première; faire entendre la cause, comme fait le singe, par l'une de ses conséquences; ou, au contraire, suggérer l'effet par la cause, ou le tout par l'une de ses parties, voilà le procédé. Et plus ce qu'on sous-entend, et que cependant on suggère, est ample, détaillé, nombreux, par compa-

raison avec l'expression abrégée, amincie, effilée, plus il y a de sous-entendu, et plus on paraît spirituel. Le langage usuel a ici une bonne métaphore. Ces façons de dire sont des « pointes » ou des « traits » d'esprit. Il semble en effet qu'on fasse voir toute la chose en la montrant rien que par l'un de ses angles ou par une arête aiguë.

Ceci nous conduit à un genre d'esprit assez inférieur, artistiquement parlant.

Dans *le Demi-Monde* de Dumas, une femme parle d'un jeune homme qui a déjà tué quelqu'un en duel. « Ah! dit-elle, c'est bien entrer dans la vie. — Oui, dans la vie des autres », lui répond-on. L'esprit ici consiste à saisir au vol les termes d' « entrée » et de « vie » et de profiter d'une autre acception qu'ils ont pour retorquer le propos, en faire saillir l'absurde et l'inhumain. Il y a jeu sur les mots, et, en somme, calembour. Remarquez qu'au fond le comique est absent ou à peu près. Ce qui nous plaît ici, c'est cette espèce de brièveté avec laquelle on retorque, on renvoie au partenaire ses propres expressions.

Très fréquent est dans le théâtre moderne l'esprit obtenu par le jeu sur les mots. Il faut reconnaître qu'en général le jeu sur les mots est lui-même fait pour procurer une antithèse, une opposition cassante entre une demande et une réponse. Et ceci n'est plus jeu de mots, mais tournoi d'idées, de sentiments; et le spectacle de ce conflit nous est ordinairement assez agréable pour provoquer au moins notre sourire. Mais voyez donc comme nous nous éloignons peu à peu du comique. Allons encore un peu plus avant dans cette direction.

La brièveté, la précision, la concision, portées à un certain degré, produisent un effet de surprise agréable, pour l'auditeur doué de quelque dilettantisme littéraire. L'étonnement, dès qu'il est un peu agréable, engendre le sourire. Or ce qui, en nous, engendre le sourire, passe pour être de l'esprit, à

cause de la fréquence avec laquelle l'esprit produit en effet le rire et le sourire. Et voici, *par convention*, de l'esprit qui n'est presque plus qu'habileté de style, adresse littéraire, production tout à fait exempte de comique, même d'humeur gaie.

Plus bas encore, au-dessous du jeu sur le mot, où l'on tire parti de ses acceptions diverses, voici que légèrement, gaiement, cette fois, on joue sur l'assonance d'un mot avec un autre, et on obtient des plaisanteries comme celles-ci : « Où cours-je? » « Avec quel as perds-je? » L'image offerte d'objets bas ou ridicules, sinon par eux-mêmes, au moins à la place où on les amène, l'imprévu de leur apparition, produisent l'effet amusant.

Me voici arrivé à un genre d'esprit que pour mon compte je mets tout à fait à part des précédents.

Rien de plus commun chez les poètes que l'emploi de l'analogie : cela consiste à rapprocher deux choses très différentes par une ressemblance tout à fait extérieure, superficielle ou partielle. L'analogie est le principe commun de toutes les comparaisons, allégories, symboles et métaphores qui abondent dans la poésie. Trouver des ressemblances comme celle-ci : « Le navire, errante charrue; le marin, rude laboureur », ou suivre, point par point, une comparaison explicite entre la France sous Napoléon et une cavale montée par un écuyer audacieux, violent, c'est faire preuve d'esprit analogique. Cet esprit constitue, entre les diverses sortes d'imagination qu'on peut avoir, la plus brillante peut-être, la plus estimée aujourd'hui, je ne dis pas la plus estimable. Or, si l'analogie abonde dans la poésie sérieuse, on n'en trouve guère moins dans les œuvres plaisantes, et c'est là une nouvelle manière d'*être spirituel*.

Fontenelle, dans une soirée, donnait le bras à une belle jeune femme et la promenait de salon en salon. Chacun accourait à la dame, faire sa cour. Fontenelle chaque fois s'arrêtait avec complaisance. Le mari, piqué au jeu, se pré-

sente à son tour. Fontenelle entraîne la dame en disant au mari : « Passez, passez, bonhomme, on vous a déjà donné ». Comment vient à Fontenelle ce mot plaisant? Tous ces quémandeurs d'amour ont fait sourdre en son esprit l'idée du mendiant. Voilà l'analogie primitive. Le mari se présente; Fontenelle poursuit, achève la similitude : ce mari est un pauvre à qui l'on a déjà donné; et il applique au mari le mot qu'on dit au pauvre, en pareille occasion. Nous rions de l'analogie imprévue, de l'application d'un propos familier à une situation pour laquelle le propos n'était pas fait, de l'intention malicieuse et du sourire visible de Fontenelle, peut-être de la figure entrevue du mari; peut-être encore creusons-nous l'analogie et pensons-nous à l'aumône qui a été faite.

Voici un propos un peu gaillard, mais bien amusant, de Mme de Sévigné. On lui racontait que la Brinvilliers, dans sa prison, avait essayé de se tuer par l'introduction d'un bâton pointu, et qu'elle n'avait pas réussi. « Ah! dit Mme de Sévigné, c'est le poison de Mithridate[1]. » Ici, l'analogie est empruntée à l'histoire (c'est proprement une *allusion*), et elle est tirée de bien plus loin. Elle est d'un extrême inattendu; mais, pour en rire, avouons qu'il fallait écarter toute compassion.

Un mot d'Augier : le prince Napoléon, pourvu d'une liste civile comme prince du sang, expliquait à Augier son dégoût pour la représentation officielle; le prince se refusait à représenter. « Alors, prince, rendez l'argent », lui dit Augier. Le mot de représentation a naturellement suscité à Augier l'image de la représentation au théâtre. Quand la représentation n'a pas lieu, on rend l'argent. Que le prince fasse de même. Le propos d'Augier est encore de la logique qui achève une analogie primitive.

J'ai hâte de faire une remarque que peut-être il aurait fallu placer déjà depuis longtemps. Cette remarque très nécessaire, la voici : les divers genres d'esprit que nous avons tenté de

1. *In vaginam.*

discerner se mêlent, se combinent presque toujours à quelque degré. Un même propos, une même plaisanterie assez courte peut renfermer tous les genres, être formée de leur accord : complexité curieuse de l'esprit ; phénomène intéressant, mais aussi quelque peu intimidant. Nous apercevons combien la psychologie mentale en général, et en particulier celle de l'esprit (au sens spécial), est un sujet épineux, si du moins on veut le traiter avec quelque rigueur. On n'y mettra jamais trop d'attention analytique, je dirai volontiers de sensibilité discriminative.

Il n'empêche; je demande la permission d'éprouver un peu la classification que je viens d'ébaucher. Quelques exemples ne feront pas mal; ils égayeront peut-être la matière.

On faisait devant Augier l'éloge d'un prédicateur. « Il avait admirablement parlé sur la charité, dit des choses neuves. — A-t-il dit qu'il ne fallait pas la faire? » répond Augier. Comme vivement Augier nous jette sous les yeux la banalité certaine, inévitable du sermon vanté, le rebattu du sujet, la lignée des grands prédicateurs, la multitude des petits qui l'ont piétiné, etc. ! et tout cela montré au moyen d'un bout, d'une extrémité, j'allais dire par la corne. Est-ce que cela n'appartient pas au genre pointe, ou saillie, dans la bonne acception du mot?

Mme de Sévigné écrit : « Il faut que je vous conte ce que c'est que notre président; vous croyez que c'est peut-être comme Raguse une barbe sale et un *Vieux fleuve* ». Voilà-t-il pas l'esprit analogique? L'effet tient à ce qu'on me plante devant les yeux, à côté du vrai sujet, un autre objet qu'on est allé chercher au diable vert; ici, par exemple, une statue de fleuve, qui se dresse peut-être encore dans un coin du parc de Versailles ou de Saint-Cloud.

On était en train de plaisanter sur le mariage : on demande à Lauzun ce qu'il répondrait cependant, lui, Lauzun, qui n'a pas vu sa femme depuis dix ans, si elle lui écrivait : « Je viens de découvrir que je suis grosse ». Lauzun rêva un

instant et dit : « Voici ce que je répondrais : Madame, je suis heureux que le ciel ait enfin béni notre union. Soignez votre santé, j'irai vous faire ma cour ce soir. » Sauf erreur, il me semble que nous sommes à présent dans ce cas où l'on feint un caractère, des façons de penser, de sentir qu'on n'a pas, qui contrastent gaiement avec ce qu'on est en réalité. Dans la bouche de Lauzun, tel que nous le connaissons, le « Je suis heureux que le ciel ait enfin béni » devient très drôle. Mettez le propos dans une bouche sincère, il n'y a plus rien.

Écoutez un peu ce que A..., un juge, dit de l'un de ses collègues : « X... ne se porte pas bien. Il a depuis quelque temps à l'audience des insomnies qui nous inquiètent. » A... fait certainement après « audience » une petite pause; l'auditeur s'attend à « des sommeils » : n'est-il pas convenu que les juges dorment souvent sur leurs sièges? Mais point, au lieu de « sommeils », c'est le mot « insomnies » qui arrive. Nous voilà surpris, et pas désagréablement. A... ajoute « qui nous inquiètent ». Si ce pauvre X... inquiète ses amis, parce qu'il ne dort plus « depuis quelque temps », il dormait donc auparavant, et serré. Et l'image du juge endormi se présente à nous avec un relief comique. Et enfin nous sentons toute la gaieté malicieuse de A..., et la contagion nous gagne.

Il y a dans ce court propos des causes de rire dont j'ai déjà assez parlé. Je n'y relèverai que l'imprévu du mot « insomnies ». Il est juste ce qu'il faut pour nous surprendre. Pourquoi? C'est qu'il y a dans notre esprit une liaison, une association, non pas absolument fixe sans doute, mais assez ferme entre audience et sommeil : cette association est brusquement détruite, remplacée par une contraire.

Je viens de citer une liaison assez habituelle entre deux termes, dont l'un apparaissant suggère sourdement l'autre. Nous avons la mémoire pleine de liaisons comme cela, plus ou moins solides, que notre expérience ou celle des autres nous a ingérées. De ces associations, qu'il sait très bien être

dans notre tête, un homme spirituel tire parti précisément en nous les bouleversant plus ou moins. Souvenez-vous du mot de Voltaire : « Hors de l'Église, point de salut ». Ce dicton nous était connu, familier. Voltaire ne le disloque pas, ne le démolit pas, il le prend tout entier; mais il le déplace et singulièrement, le fourrant juste à un endroit où il se moque de l'Église. Nous avons le plaisir de retrouver ce que nous connaissons bien, mais terriblement déplacé. En style de rhétorique, c'est la figure dite application.

Les rhétoriques ne reconnaissent pas cette figure toutes les fois qu'il y aurait lieu. Voici un propos qui à mon sens est une manière d'application. Un ami de Macaulay disait : « Avant de partir pour Calcutta, Macaulay parlait presque trop. Il a bien changé, il a maintenant des éclairs de silence qui rendent sa conversation délicieuse. » Nous avons tous dans notre mémoire cette connexion « des éclairs d'éloquence », de même que des « éclairs de raison », et encore sans doute d'autres éclairs; mais des éclairs de silence! Voilà la jolie surprise. Elle est obtenue par le rappel d'une locution familière à laquelle on plaque une variante bien inattendue. — Évidemment ce n'est pas par là uniquement que le propos nous égaye. Nous nous disons par exemple qu'un éclair de silence, ce n'est pas long, et que Macaulay n'est pas revenu si changé de Calcutta, etc. Mais nous sommes maintenant habitués à cette multiplicité de principes risibles, qui trouvent moyen de s'entasser dans une toute petite phrase.

Une princesse, un peu biberonne, et qui a gagné une petite trogne à ce jeu-là, se regarde au miroir et, se croyant seule, dit tout haut : « Mais où ai-je pris ce nez-là? — Au buffet », répond derrière elle la voix tranquille d'un arrivant, que la princesse n'a pas vu. Nous sourions parce que la réponse s'emboîte avec une simplicité, une justesse parfaite dans la demande, mais avouons que le mot « buffet » y est pour quelque chose, ce qui amène une observation assez importante. Le mot joue souvent dans la production du rire le rôle

capital; — d'abord sans doute par l'image de l'objet qu'il suscite, objet réputé vulgaire, trivial ou ridicule à la place où on l'amène, — mais aussi par sa sonorité même. Il y a des mots dont le son amuse, probablement par des liaisons sourdes avec d'autres mots consonants qui sont bas ou ridicules. Cela me semble ici vrai du mot buffet : sa première syllabe *buff*, rappelant *bouff*, me paraît agir par une sonorité ridicule en elle-même. Je donne ceci comme exemple d'un effet qui se produit, je crois, dans une foule d'occasions. Mais voyez comme l'esprit humain est un milieu étonnant : un mot venu du dehors y éveille en un clin d'œil vingt échos différents, y touche vingt cordes dont les vibrations se prolongent obscurément, et la durée d'un éclair suffit pour qu'en *réponse* vingt impressions, surgissant du profond, viennent se combiner à la surface, je veux dire dans la conscience, et se *résoudre* en un sentiment unique.

Somme toute, nous avons discerné quatre façons d'avoir de l'esprit : 1° feindre un caractère comique et parler en conséquence; 2° relever dans autrui avec gaieté ou malice une *inconvenance*; 3° donner la teinte plaisante à quelque chose au moyen d'une analogie plus ou moins poussée; 4° produire de la surprise en jouant avec les mots.

Est-ce que je tiens cette classification pour absolument complète? Elle est complète pour moi, et pour le moment; c'est-à-dire que pour le moment je ne vois pas d'autre distinction à faire : mais je n'ai garde d'oublier un mot de Voltaire dans son article du *Dictionnaire philosophique* : « Et enfin je vous montrerais toutes les différentes façons de montrer de l'esprit, si j'en avais davantage ».

Entre les distinctions que j'ai faites, il en est une cependant qui m'inspire quelque peu plus de confiance.

Trouver une analogie comme celle du mendiant dans l'exemple de Fontenelle, et rendre par là plaisante une chose qui de soi ne l'est pas, qui ne le devient que par cette sorte d'application extérieure, me paraît un procédé décidément à

part. Mettez si vous voulez tout le reste en un même bloc, cela n'en fait pas moins deux genres d'esprit irréductibles.

En revanche, là où l'on pourrait distinguer bien plus que je n'ai fait, c'est dans ce genre d'esprit qui tient à la langue, tellement que, si vous changez le tour, ôtez la figure, l'effet s'évanouit. Il faudrait donc, pour bien faire, distinguer les tours, énumérer les figures, et pénétrer la psychologie de tout cela. Le sujet est tout neuf; il a de quoi tenter. Mais j'ai bien peur qu'on ne le trouvera pas aisé. Je me contenterai ici d'une remarque : toutes les figures de rhétorique, hyperbole, litote, antiphrase, périphrase, métonymie, synecdoque, dont le style grave tire parti pour produire l'émotion sérieuse, ou triste, ou poignante, sont employées par l'esprit comique ou plaisant, et, maniées par lui, servent très bien à produire des émotions contraires. N'est-ce pas surprenant, à première vue? Mais c'est que l'émotion primordiale dont l'auteur est animé, triste ou gaie, peint de sa couleur les figures, les tours, neutres par eux-mêmes. L'émotion est le fond du fond. Et c'est parce qu'elle est cela, qu'on peut constater entre le comique et le spirituel, et puis entre tous les genres d'esprit une similitude foncière qui les unit : cette similitude, c'est l'*émotion malicieuse ou gaie*. On observera sans doute qu'ayant deux nuances je ne fais pourtant qu'une couleur, une seule émotion. C'est que du malicieux au gai, et inversement, la transition est insensible, presque habituelle, toujours en instance; et qu'ici d'ailleurs je dois joindre les deux pour les opposer à l'*émotion grave*, qui a bien, de son côté, aussi plusieurs nuances.

Autre remarque qui est comme un corollaire de la précédente : *Là où l'émotion assimile et réunit, les procédés intellectuels proprement dits font le contraire.* Ce sont eux qui différencient les produits, et si bien qu'il y a beaucoup de difficulté, nous ne l'avons que trop senti tout à l'heure, à vouloir les classifier même grossièrement.

CHAPITRE IV

PSYCHOLOGIE DE L'ARTISTE : LE CARACTÈRE.

Je ne vois *a priori* aucune raison pour que l'homme d'un esprit supérieur soit également distingué par les facultés morales. Sa supériorité intellectuelle n'exige pas et ne garantit pas, ce me semble, qu'il y ait dans ses facultés morales un degré exceptionnel d'élévation ou d'étendue. Ceci sera admis facilement pour un savant, un grand physicien, un grand chimiste; mais il n'en va pas de même quand il s'agit du littérateur éloquent, ni surtout du poète.

Je vais ici contredire, je le sais, une opinion chère à ceux qui la professent et par conséquent contrarier, peut-être même contrister certaines personnes. Ce n'est pas pour avoir moi-même le plaisir de contredire, ou la satisfaction de désabuser, mais c'est que je désire voir la psychologie s'élever sur des bases solides. Il s'agit de constituer cette science, et cela ne peut se faire que par un parti pris d'observation rigoureuse, sans égard pour les sentiments quels qu'ils soient.

Donc il y a une idée chère aux esprits optimistes ou, comme on dit, généreux : ils veulent que le talent littéraire soit l'indice certain d'une âme exceptionnelle, d'un caractère rare, au moins par quelque côté. C'est que dans leur pensée, cette âme exceptionnelle est nécessaire pour le talent, qu'elle

fait le talent en grande partie. Il ne se peut donc pas, selon eux, que le talent habite une âme commune, à plus forte raison qu'il soit le commensal d'une âme basse ou méchante. Les femmes, les jeunes, sont en général pour cette thèse. Voilà déjà un parti considérable; mais il ne compte pas que des jeunes. Boileau en est quand il dit : « Le vers se sent toujours des bassesses du cœur ». Et Vauvenargues disant : « Les maximes des hommes décèlent leurs mœurs ». Et André Chénier, et Sainte-Beuve (à certains moments), et bien d'autres.

Cependant, aucun de ceux qui ont avancé cette idée n'a songé à produire des preuves à l'appui. Tous l'ont énoncée sous forme d'aphorisme sans lui donner, comme il l'aurait fallu, pour nous convaincre, l'escorte de nombreux exemples. Il semble que tous ceux qui ont eu cette idée, l'aient adoptée de bonne heure, au matin de la jeunesse, et qu'ils l'aient gardée avec amour, ce qui ne dispose pas à l'examen critique. Remarquez qu'il aurait fallu d'abord essayer de définir le talent, et puis en chercher les sources. L'idée de l'accord du talent avec le caractère préjuge cette question des sources, en affirmant tout d'abord que le talent vient en grande partie, sinon pour le tout, du caractère. Mais comme l'existence de ce préjugé est explicable! Disons-le, il est naturel, il est presque forcé qu'on l'ait. Je vois à peine comment on s'en peut défendre ; tandis que je vois vingt raisons pour que notre esprit soit prévenu. De ces raisons, j'en dirai quelques-unes. Ce sera peut-être une utile contribution à la psychologie du public.

Il est clair d'abord — et j'y insisterai tout à l'heure — que l'auteur est attentif à se montrer à nous par ses bons côtés ou, si vous voulez, dans ses bons moments. Les élans généreux de l'auteur, ses bons moments, c'est donc là ce qu'on voit. Et ses mauvais moments, c'est ce qu'on ne voit pas. Par une pente naturelle de l'esprit, on suppose aux bons moments de la continuité; on étend la couleur de ce

qu'on voit à tout ce qu'on ne voit pas. Admettre auprès du bien qui se montre du mal qui ne se montre pas, répugne à beaucoup d'esprits, parce qu'ils jugent le bien et le mal plus incompatibles qu'ils ne sont. La plupart des hommes, surtout les jeunes, ne conçoivent pas, dans toute son étendue, la variabilité, la versatilité morale dont l'homme est capable. — Voici des auteurs qui nous ont profondément émus; or nous aimons à être émus, donc nous leur sommes reconnaissants; nous les aimons, nous devenons partiaux pour eux. — A l'affection se joint toujours quelque admiration pour des facultés, que nous jugeons exceptionnelles. Admirer est une chose douce et qui, à l'égard d'une personne donnée, devient aisément une habitude chère. Or l'admiration, comme l'amour, s'accommode mal des réserves. Impossible à la plupart d'admirer à la fois dans un même homme de grandes facultés, et de mésestimer de grands défauts; on rejette la croyance à ces défauts, on l'écarte comme un déboire. — Et puis notre amour-propre, tout au fond, joue son rôle bien plus qu'on ne le pense. Nous aurions donc été trompés; ou nous nous serions trompés. « Il serait pénible, disons-nous, d'avoir à douter de la véracité du langage humain. » Nous nous déguisons ainsi la situation vraie. C'est notre propre esprit qui est atteint par ce doute; c'est notre perspicacité qui est en contestation, et de là l'impression pénible. — J'allais vraiment oublier un autre motif de partialité, nous aimons tous la gloire, ce qui nous donne un faible pour les gens qui la possèdent.

Je puis parler de ces sentiments, je les ai éprouvés. Je suis comme beaucoup d'autres, il m'est désagréable de penser que le pouvoir de me charmer, de me faire battre le cœur, puisse être remis par la nature à une âme basse ou méchante; mais je me dis que le désagrément d'une opinion n'en prouve pas la fausseté.

Il faudrait, ai-je dit, définir d'abord le talent. On n'en peut donner, ce me semble, qu'une définition subjective et vague,

mais qui peut-être suffit pour notre sujet. Toute œuvre littéraire qui émeut est, pour le lecteur ordinaire qu'elle émeut, la preuve que l'auteur a du talent. Il en résulte que le talent serait en somme le don d'émouvoir (remarquez que nous en revenons toujours à l'émotion). — Toutefois, distinguons le lecteur dilettante. Celui-ci aperçoit, à part de l'émotion venant du sujet, une habileté de composition ou des qualités de langage qui pour lui, dilettante, constituent plus spécialement ce qu'il nomme talent. Or, il est évident que l'habileté de composition procède des facultés purement intellectuelles; nous pouvons donc mettre cet élément hors du débat présent, comme jugé dans sa source. Mais pour les qualités du langage, pour le style, la question demeure. Jusqu'à quel point le style est-il le produit du caractère? Et pour le don d'émouvoir, la question semble presque claire. Ne faut-il pas, pour émouvoir, être soi-même ému? L'homme qui fait vibrer la sensibilité d'autrui aurait-il ce pouvoir, s'il ne portait en lui-même une sensibilité exceptionnelle?

Mais qu'est-ce que la sensibilité? Qu'entend-on par ce mot? Je crois voir que ceux, qui se servent également de ce terme, ne s'entendent pas entre eux; qu'avec le même terme, tous ne désignent pas un même objet; bien plus, que souvent la même personne entend tantôt une chose et tantôt une autre chose, moralement très différente de la première. Essayons de débrouiller un peu cette confusion.

Il y a une facilité à s'émouvoir, à tout ressentir vivement, qui s'allie très bien avec une constante préoccupation du moi. Il est des gens ainsi faits qu'ils s'attendrissent sur eux-mêmes, qu'ils se plaignent avec une éloquence communicative, qu'ils se pleurent admirablement. Ceux-ci se disent sensibles, et croient l'être; et généralement on les accepte pour ce qu'ils se donnent. Il y a ensuite une faculté de s'émouvoir pour ce qui arrive aux autres. Cette sensibilité est évidemment, au point de vue de la moralité, très supé-

rieure à l'autre. Si l'on en juge cependant par l'effet qu'elles produisent en littérature, au moins sur le commun public, les deux sensibilités se valent à très peu près. Remarquez en effet que les poètes lyriques ne sont pas, parmi les littérateurs, les moins estimés, et qu'un homme peut être grand poète lyrique en exprimant des passions, des joies, des douleurs absolument égoïstes ou égotistes, qui aboutissent à sa personne. Je ne veux pas dire cependant que le poète lyrique puisse s'abandonner sans discernement à l'expression de son moi. Ordinairement il choisit d'instinct parmi ses états psychiques ceux avec lesquels nous devons sympathiser. Il taira par exemple ses ambitions d'argent, et parce que l'amour de la gloire paraît noble à tous, il dira ses désirs de renommée. Il parlera beaucoup d'amour, de tristesse, de désenchantement, parce qu'il y a plus de peines que de plaisirs parmi les hommes; et que les hommes sympathisent plus vivement avec les peines qu'avec les plaisirs.

Je constate à présent qu'il n'y a pas un poète, un orateur, bref, un seul littérateur éminent qui, avec la sensibilité égotiste dont je parlais tout à l'heure, n'ait manifesté, et même à un degré quelque peu exceptionnel, la sensibilité supérieure, altruiste. Il semble donc bien que cette sensibilité-là soit l'un des éléments nécessaires au talent. Mais voici la question fondamentale : Quelle est l'efficacité de ce don pour la conduite de l'individu qui le possède? Quelle part a-t-il dans le caractère positif, actif, qu'on développe, qu'on exerce autour de soi dans la vie réelle? Autrement dit quel rapport cette sensibilité a-t-elle avec les vraies vertus, la justice, la bonté?

Certes celui qui sait imaginer les plaisirs et les douleurs dans autrui, et les partager en esprit, est, je l'accorde, dans une condition qui le dispose à être probe et qui l'incline à la vraie bonté. Mais cette condition favorable peut rester et reste très fréquemment sans effet, annulée par d'autres con-

ditions contraires. Supposez que la nature ait donné à cet homme des passions trop fortes, des besoins trop exigeants, ou que le sort l'ait trop mis aux prises avec ses semblables, il ne résultera guère de la sensibilité de cet homme que des remords ou des regrets émus, le rêve d'une moralité qu'il n'aura pas eue; tandis qu'il pourra résulter de tout le reste des actions plus ou moins coupables. Cet homme dira comme Rousseau : « J'étais né pour être bon », et il le croira, et il aura raison, en partie.

Justement Rousseau est un bien excellent exemple de la confusion qu'on fait si souvent de la sensibilité avec les vertus actives, et des inductions fausses qu'on tire de celle-là à celles-ci. Quand il écrit, quand ses intérêts ou ses passions se taisent, Rousseau, imaginairement épris de véracité courageuse, sera, plume en main, un sage héroïque. Mais, dans la vie, viennent les intérêts, les passions, il mentira, il calomniera. Que ce Romain ait à déménager, ce sera un gros souci et des nuits sans sommeil. Qu'une femme charmante qui est peut-être pour lui, surtout une (grande dame) passe à sa portée, voilà sa raison, pis encore, sa probité qui s'en vont. Il trompera ses amis, et leur écrira des lettres dignes de Tartuffe. Puis furieux contre lui-même, précisément parce qu'il est sensible, c'est-à-dire bon et juste après coup, il retombera sur ses amis et leur en fera porter la peine. Supposez que nous ne sachions rien, absolument rien de Rousseau; nous n'avons que son *Émile*. Est-ce que nous ne concevrions pas Rousseau comme le modèle des pères? Rousseau n'élève des enfants qu'en idée; en fait, il perd les siens comme le bûcheron du Petit Poucet, parce qu'il est d'une rare lâcheté quand il s'agit de s'astreindre à un travail régulier de gagne-pain.

Voltaire, certes, lui aussi a de la sensibilité, quoique d'une couleur assez différente. Il n'est pas né méchant non plus. A ces conditions, il en joint d'autres également favorables, beaucoup de bon sens, l'esprit lucide et juste, quoi encore?

du tact et du goût. Mais il a l'amour-propre délicat, irritable. Qu'un critique l'offense, fût-ce un obscur, un minuscule, Voltaire perd toute mesure. Bonté, équité, bon goût même, tout part en déroute. Voltaire devient méchant, insultant, et ce qui est un comble pour lui, il devient grossier. Et le doux Racine, si sensible dans son ménage, est-ce que pour une prétendue allusion de Nicole, il ne devient pas suffisamment amer? Il est vrai qu'en vertu même de sa sensibilité, il en montrera plus tard de vifs regrets.

Moins richement doués de sensibilité, moins pourvus aussi d'amour-propre, bref, mieux équilibrés, quantité d'hommes médiocres ont pu être et ont été, ou par le bénéfice de cette proportion naturelle, ou par le bénéfice d'une existence régulière, aisée, plus équitables et meilleurs en fait que ces illustres.

En résumé, la vraie bonté n'existe que par les actes; l'équité, vertu supérieure encore à la bonté, est également toute active. Même dans sa forme la plus haute, la sensibilité n'est que de la bonté intentionnelle. Espérance pour l'avenir, regret ou remords pour le passé, elle est proprement le rêve de la bonté.

Si le rêve est sincère, s'il est accompagné d'une émotion communicative, littérairement cela suffit. La fin artistique est atteinte et on n'a rien de plus, selon moi, à demander à l'auteur, en tant qu'auteur, mais au point de vue où nous nous plaçons maintenant, cela ne suffit pas; le rêve, intention ou regret, ne peut tenir lieu de la vertu effective, et il n'en garantit pas la présence.

Ce que je viens de dire n'épuise pas la question et puisque nous avons tous de la sensibilité, et que cependant très peu d'entre nous sont orateurs ou poètes, il faut bien que ces derniers aient en particulier quelque chose que nous n'avons pas communément. Pour faire court, je ne parlerai que du poète.

Pour pouvoir exprimer un sentiment, il faut l'avoir éprouvé, cela est certain. Le poète a donc toujours éprouvé en quelque moment et à quelque degré, ce qu'il exprime. Mais, après cela, les émotions qu'il rend si bien sont-elles d'un genre particulier, propre à lui, étranger au commun des hommes? Pas du tout; le poète n'est jamais plus vibrant, plus émouvant, plus poète en un mot, que lorsqu'il exprime une émotion commune, universelle même, une de ces joies, ou une de ces douleurs que personne n'ignore. Si, ce que le poète sait exprimer nous l'avons senti, et si cependant nous ne savons l'exprimer comme le poète, il faut bien qu'il y ait, de lui à nous, une différence. Cette différence est-elle dans l'intensité des sentiments éprouvés?

Lorsqu'un poète est soumis par la destinée commune à quelque douleur violente, qu'il perd une amante, une épouse ou une fille (Hugo, Lamartine, Musset), nous voyons toujours une même chose arriver. Le poète se tait d'abord; il garde un silence plus ou moins prolongé. En cela, il ressemble aux autres hommes, chez qui « toutes les grandes douleurs sont muettes ». Ce n'est que lorsque le temps a quelque peu endormi ses douleurs, que la bouche du poète s'ouvre. Si l'intensité du sentiment était le principe du talent, c'est au moment même de la crise, dans la période de la douleur aiguë, que le poète éclaterait. La conduite spontanée, instinctive du poète, me paraît une expérience suggestive; et ce qu'elle suggère, c'est qu'un état d'âme, relativement calme, est la condition du pouvoir de s'exprimer.

Si je représentais Hugo saisissant sa plume aussitôt sa fille morte, et cherchant un rythme approprié, poursuivant des rimes riches, observant l'alternance des rimes masculines et féminines, variant la césure, ménageant des rejets, évitant l'hiatus, chosissant parmi les métaphores, corrigeant, raturant avec labeur, ce serait une image déplaisante. Le public en serait choqué. Et cependant, le public croit que la violence des émotions est le génie même. Il devrait donc approuver

un poète assez avisé pour vouloir s'exprimer au moment où l'émotion est à son comble. Il y a là, de la part du public, un manque de logique, qu'il est bon de s'expliquer.

Le public a pour l'aptitude à l'émotion, pour la sensibilité, une estime plus pleine, plus pure que pour les dons de l'esprit. Le public sympathise avec la sensibilité tout d'abord et sans réserve. A l'égard de la supériorité intellectuelle, il éprouve un respect involontaire, mais défiant. Avant de sympathiser avec le grand esprit, le public veut savoir justement si le grand esprit est convenablement doué de sensibilité. Pour aimer avec sécurité, avec plénitude, cette splendeur intellectuelle qu'on nomme la poésie, les gens ont besoin de penser que le poète est un être exceptionnel par la sensibilité, comme par l'esprit. Mieux encore, ils désirent croire que c'est la sensibilité qui, dans le poète, fait l'esprit même. Tout cela se tient; nuances diverses d'un seul et même goût. Nous aimons, voulons, désirons en autrui la moralité, nous ne tenons pas tant que cela à ce que notre voisin soit un grand esprit; osons dire que plutôt nous en concevrions volontiers crainte ou jalousie.

D'un autre côté, la condition d'un travail minutieux, scrupuleux, qui s'impose au poète, est une chose que le public n'ignore pas tout à fait, mais dont il détourne sa vue. Lorsqu'on représente au public, comme nous le faisions tout à l'heure, ce travail, avec toutes ses pointilles réelles, accompli au moment d'une vive douleur, le public, en son bon sens facile, se récrie : « Non, dit-il au poète, pour que vous puissiez travailler ainsi, il ne faut pas que votre chagrin soit si violent. En tout cas, de deux choses l'une, ou vous ne pourrez pas continuer, ou, si vous travaillez avec succès, votre chagrin sera, au moins momentanément, suspendu par la contention intellectuelle. » Et ici le public a bien raison. Entre le travail intellectuel et l'émotion, il y a concurrence vitale, conflit inévitable.

En réalité, nous l'avons vu, le poète ne s'essaie à exprimer

les émotions profondes qu'après délai. Le poète ne travaille que sur des émotions déjà apaisées. Et l'émotion qu'il met ainsi sur le chantier, baisse encore singulièrement sous l'influence du travail.

Cette influence, le poète la recherche souvent, d'instinct ou de parti pris. L'un d'eux, non des moindres, Gœthe, a toute sa vie recouru au travail, comme au plus efficace des consolateurs. Pour en finir avec un chagrin, il l'obligeait bon gré mal gré d'entrer dans ses vers, et, ce semble, il l'y laissait prisonnier.

Tout ceci ne prouve pas encore que le poète n'ait qu'une sensibilité ordinaire. Mais où a-t-il été prouvé que sa sensibilité était exceptionnelle? Nulle part à ma connaissance. La croyance a été admise *de plano*, parce qu'elle nous était agréable; j'ai dit en vertu de quel penchant. Ce qui est acquis c'est que l'émotion extrême ne constitue pas du tout une condition favorable à la faculté de s'exprimer, et que le travail inséparable de l'expression atténue toujours plus ou moins l'émotion.

La vraie preuve pour ou contre ne pourrait résulter que d'une enquête expérimentale. Mais, comment mesurer l'intensité d'une émotion? Le mètre à adopter ne saurait être l'expression parlée, puisque, nous l'avons vu, les douleurs extrêmes se taisent. On conviendra généralement, je crois, que le plus sûr témoignage de l'état intérieur est l'action, en prenant ce mot au sens large. Quand je vois un père languir après la mort de son fils et disparaître lui-même en quelques jours ou en quelques mois, quand un jeune homme, à qui on refuse celle qu'il aime, se tue, je crois à la violence de leur chagrin. Quelle meilleure preuve pourrais-je en demander? Or, ces signes d'une émotion intense, les plus certains que nous ayons, nous sont donnés très souvent par des natures tout à fait communes au point de vue de la faculté d'expression. Des gens qui ne savent point du tout parler leurs peines, encore moins les versifier, savent très bien en mourir.

Et parallèlement, on ne voit pas que les poètes soient plus enclins à se tuer ou à dépérir de chagrin que le commun des hommes. Ce n'est pas moi qui leur ferai le sot reproche de se laisser vivre. J'estime que leur supériorité est ailleurs que dans une sensibilité extrême et involontaire.

Il est un sentiment qu'on ne peut pas dire propre au poète, mais que le poète semble cependant cultiver en lui d'une façon particulière, c'est l'amour. — Le poète a cela de spécial que souvent il fait montre, et en quelque sorte profession de ce sentiment. — C'est donc une bonne expérience que d'observer le poète sur l'amour. Or, on ne voit pas que les amours réels des grands poètes aient offert, en aucun sens, une intensité particulière. Les poètes ne dépassent sensiblement les autres hommes ni par la constance, ni par le dévouement, ni quand le cas y échoit, par la douleur. Laissons de côté l'amour de Dante pour Béatrix, l'amour de Pétrarque pour Laure de Noves; ce que nous savons de Béatrix à peine entrevue par Dante, de Laure mariée et mère d'une nombreuse famille, nous porterait à croire que celles-ci furent plutôt des thèmes poétiques que des objets d'amour réel; et remarquons, en passant, que si cela était prouvé, ce serait grave. Non, ne prenons que les modernes mieux connus. Aperçoit-on dans l'existence de Milton, de Byron, de Gœthe, de Lamartine, de Hugo, une affection amoureuse, qui par quelque côté ait excédé la mesure ordinaire? Nous avons, sur leur compte, bien des renseignements, leur biographie n'a rien d'obscur; je n'y découvre pas la passion exceptionnelle demandée, et je ne vois pas un biographe ou un critique qui ait été à cet égard plus heureux que moi.

Mais il y a mieux. Étudiez de près, puisque nous parlons d'amour, la façon dont ils expriment ce sentiment, et vous verrez que rien n'y implique, rien n'y indique que le poète ait subi un degré extraordinairement intense d'émotion. Je ne puis, ici, faire l'analyse comparative des « Souvenirs » de Musset, du « Lac » de Lamartine, de « la Tristesse d'Olym-

pio » d'Hugo, qui traitent un sujet presque identique; ce serait trop long, mais je le regrette. De ce parallèle, si on pouvait lui donner tout son développement, il résulterait, je crois, une conception plus juste de ce qui constitue la poésie, et de ce qui fait la réelle différence entre le poète et nous. Je prie seulement le lecteur de se rappeler ou de relire, dans le Lac, l'invocation : « Lac, rochers muets, grottes, forêts obscures, vous que le temps peut vaincre », etc.; dans la Tristesse d'Olympio cette interrogation à la nature : « Est-ce que vous ferez pour d'autres vos murmures, est-ce que vous direz à d'autres vos chansons? »; dans le Souvenir de Musset, l'apostrophe au Dante : « Et c'est à ta Françoise », etc. Y a-t-il de la poésie dans ces passages? On conviendra qu'ils sont entre les plus beaux. Cependant, cherchez-y un signe, une marque sûre que le poète ait éprouvé une souffrance d'amour telle que le vulgaire soit incapable d'y atteindre, vous ne la trouverez pas. Ce que vous trouvez, c'est autour d'une émotion primitive, qui a pu être fort ordinaire par l'intensité, un cortège d'idées générales ou de rapports délicats et rares. A sa douleur personnelle, le poète a su lier un groupe qui l'escorte, lui fait honneur, la magnifie devant nos yeux. Notez bien que ces personnages d'assistance sont, comme l'acteur principal, revêtus de costumes brillants; ce que j'entends par là, ce sont les images, les métaphores, tous les joyaux du style. Et ce dernier élément a tant d'importance que si les personnages étaient mal habillés, leur présence, quoique aussi réelle, serait comme non avenue; l'effet serait manqué. Or, idées générales, rapports imprévus, expressions brillantes, tout cela relève de l'esprit, des facultés intellectuelles, non du cœur. Un commis de magasin, une grisette, pourront souffrir d'amour, jusqu'à en rejeter la vie comme un poison, ils ne seront pas poètes pour cela; le cœur a beau y être, l'esprit n'y est pas.

En revanche, ce que j'aperçois nettement, c'est que le poète a la sensibilité particulièrement lucide. Parmi les joies et les

peines, il voit clair en lui. Une mémoire fidèle des états d'âme par où il a passé, voilà son lot. Probablement, cela tient en partie à la mémoire du langage, que le poète possède au plus haut degré. Les mots jamais ne lui manquent. Chez lui, toute sensation se revêt aussitôt du corps verbal, tandis que l'homme ordinaire a la sensation incorporelle, informe. L'un sent ses peines ou ses joies; l'autre les sent et les pense tout ensemble.

Sans doute, plus les émotions ordinaires de l'artiste auront eu de l'intensité, plus l'œuvre d'art, qui en sortira par la suite, aura chance d'être saisissante. Mais ce n'est qu'une chance et, pour qu'elle se réalise, il y a une condition absolue : il faut que l'artiste mette à contempler rétrospectivement ses émotions, à les analyser, à les revêtir des signes extérieurs, une persistance de travail, et une habileté de réflexion exceptionnelles. Autrement c'est en pure perte que l'artiste aura beaucoup senti, car cela, le commun des mortels est capable de le faire. La clef du succès est donc toujours une condition intellectuelle[1].

A présent nous devons reconnaître une influence contraire.

La pente naturelle qu'a le poète de mettre en dehors tout ce qu'il sent, l'habitude qu'il prend de s'observer, le labeur qu'il s'impose pour la construction de son langage spécial,

1. Le plus grand cœur du monde peut faire un saint, un héros; mais sans le don de la langue, du style, ne fera pas un littérateur. Or, le style, c'est d'abord et obligatoirement la possession du vocabulaire, une science très spéciale. C'est ensuite l'art de se servir du vocabulaire, un art très délicat qui relève de l'esprit assurément, non du cœur. Et enfin il y faut de l'exercice, du métier, beaucoup de métier. D'où il résulte qu'en tout cas le cœur, comme pouvoir littéraire, serait absolument dans la dépendance de l'esprit, du savoir, et de l'exercice. On répondra : « Il faut un cœur qui mette en œuvre cette science, cet art ». D'accord si on entend par cœur la sensibilité, telle que nous l'avons définie.

Combien de belles pages n'ont d'autre source dans l'auteur, attendri sur lui-même, que la mémoire d'un passé regretté, et la revue des souvenirs chers. Telles sont par exemple les rêveries de Rousseau, les méditations de Lamartine, bien des pièces d'Hugo, de Musset et de cent autres lyriques.

ont un résultat presque inévitable, c'est de rendre à la longue le poète moins sensible, de la sensibilité ordinaire. Peines et plaisirs tendent à passer vite chez lui à l'état de thèmes, c'est-à-dire de souvenirs contemplés, arrangés et parés, en vue d'un effet à produire. Mais, d'autre part, une sensibilité spéciale se développe. Longtemps après l'impression première, le poète retrouve, presque à volonté, quelque chose de la force qu'eut cette impression. L'homme ordinaire, après avoir senti très vivement ou très longtemps, arrive à un état d'apathie d'où il a peine à concevoir ses affections passées. On pourrait donc prétendre que si le poète perd sur l'intensité primitive, il gagne en fin de compte, sur la durée totale de l'émotion, par la fréquence des retours.

L'observation est toujours un peu douteuse en matière si intime, mais ce qui rend le phénomène que je viens d'alléguer assez vraisemblable, c'est qu'il serait un cas d'une grande loi très bien expliquée par Spencer dans sa psychologie. L'émotion intense est une émotion diffuse et volumineuse. Lorsque cette émotion est soumise à l'examen de la conscience, par un patient attentif, elle se délimite, se précise, mais du même coup se restreint, et décroît en intensité. En revanche, ainsi délimitée, définie, l'émotion devient plus apte à la reviviscence spontanée, plus docile au rappel voulu.

Tout à l'heure j'ai, en passant, effleuré un phénomène psychique sur lequel je dois revenir. Comme il n'est pas généralement connu, on me permettra d'insister. Ce phénomène, c'est un art voisin de l'art littéraire, c'est l'art du comédien, qui nous le découvre; l'art littéraire le recèle également, mais ne le manifeste pas si bien.

Le talent qui trouve les attitudes, la démarche, les accents et jusqu'aux traits physiques d'une passion, d'un caractère, ne diffère pas essentiellement du talent poétique qui a imaginé cette passion, ce caractère : Rachel achève Corneille; et quand, au mot trouvé par Corneille, Rachel ajoute l'accent, il

faut bien qu'elle ait, à la suite de Corneille, observé, pensé, senti dans la même veine que lui. Or, à présent, que se passe-t-il chez le comédien?

Diderot, dans le paradoxe du comédien, a très bien montré que le comédien ne sent pas ce qu'il semble si bien sentir, ou du moins que la sensibilité, au sens ordinaire, l'âme, comme on disait, n'est pas le principe de sa sensibilité spéciale. Sans doute Diderot compromet sa cause par des expressions outrées. Il va jusqu'à dire que l'insensibilité, au sens ordinaire, est le principe du talent du comédien, comme si le rien pouvait engendrer quelque chose. Ce qu'il y a d'exagéré ne peut pourtant pas annuler, dans l'œuvre de Diderot, ce qu'il y a de profondément vrai.

Diderot a prouvé l'existence d'une sensibilité obtenue par l'intelligence, le talent de l'expression, d'une émotion de tête, distincte, inverse en sa marche de la sensibilité ordinaire. Par une opération tout intellectuelle, par un rappel laborieux de tout ce qu'il a observé sur les autres ou sur lui, l'acteur conquiert les signes extérieurs d'une émotion proposée, attitudes, gestes, accents. Il compose ainsi un simulacre exact, qui doit tromper et trompe en effet le public. Le public dit : « Comme cet acteur sent, quelle âme! » Oui, sans doute; mais pas comme vous l'entendez. L'acteur ne s'exprime pas ainsi, parce qu'il sent; mais il sent à mesure qu'il s'exprime; il s'émeut lui-même, comme il vous émeut, mais plus faiblement, par exemple; juste assez pour donner de la chaleur à son jeu, pas assez pour ôter à son esprit la lucidité rigoureuse dont l'acteur a besoin, et sans laquelle les rapports des signes extérieurs à l'émotion qu'ils représentent seraient bientôt oubliés, perdus. En somme, la sensibilité de l'acteur marche au rebours de la sensibilité ordinaire. Dans la vie on sent et on parle; en art, on parle et on sent à mesure par *réaction du signe*[1].

1. Ce que j'appelle réaction du signe, d'autres l'appellent *auto-suggestion.*

Tout récemment encore un psycho-physiologiste, très distingué d'ailleurs, a institué une enquête, demandé aux acteurs, actrices, s'il était exact qu'ils fussent sans émotion en jouant.

S'ils eussent répondu « nous sommes absolument froids », ils se déconsidéraient du coup aux yeux du public. La plupart — surtout les actrices — ont répondu « nous sommes très émus ». Je n'en doute pas; mais de quelles émotions, c'est ce qu'il faudra savoir tout à l'heure. En attendant, constatons que si vous êtes émus, vous n'en avez pas moins la vue la plus lucide de l'effet à produire, et de l'effet que vous produisez, seconde par seconde; vous n'oubliez pas *la place précise* où vous allez dire tel mot, la durée de tel silence à garder, l'attitude corporelle à avoir à tel moment, et même le pli du vêtement à maintenir de telle manière, car vous savez bien qu'il s'agit non seulement de paraître ému, d'exprimer l'émotion, mais de l'exprimer avec beauté, c'est-à-dire avec un ordre, une modération, une justesse indispensables.

A la place de l'acteur qui joue telle émotion, mettons l'homme que cet acteur représente, l'homme qui éprouve réellement cette émotion. Est-ce que celui-ci a ces préoccupations, ces soins exquis? non; c'est la première différence, assez suggestive. Mais en voici une autre qui l'est plus encore. Est-ce que cet homme réel, pendant cent jours et plus, tous les soirs, à la même heure, est ému avec la même intensité? Est-ce qu'il pourrait l'être? C'est pourtant ce que vous offre le bon comédien. Allez le voir à la première et à la centième représentation; il paraîtra sentir autant et même — Diderot le remarque avec raison — peut-être paraîtra-t-il sentir plus à la centième. Si vous n'êtes pas avertis par là que l'émotion du comédien est d'une nature spéciale, que vous faut-il de plus?

Demander aux acteurs s'ils étaient émus en jouant, c'était poser une question vague, qui appelait une réponse impré-

cise. Il fallait demander à chaque acteur de dire avec précision comment il était ému. Mais quoi! c'était exiger de lui l'analyse de lui-même, sincère et lucide, deux choses terriblement difficiles.

Ceux qui s'enquièrent ainsi de l'émotion du comédien, visiblement aimeraient à se persuader que le comédien « joue d'âme », c'est-à-dire éprouve les sentiments du personnage qu'il représente avec moins d'intensité sans doute, mais de la même manière que le personnage; que le comédien est momentanément mais absolument ce personnage par les idées, le cœur, le caractère. Et plus au fond encore, ils aiment à penser que pour se mettre ainsi « dans la peau » d'un caractère exceptionnel, il faut avoir quelque peu d'affinité morale avec lui. Et si ce n'est pas cela qu'on veut penser, qu'on incline à dire, je ne vois plus ni ce qu'on veut penser, ni ce qu'on veut dire.

Cependant voici Talma, qui, hier, était le Cid ou Polyeucte et qui, aujourd'hui, rend à merveille la fureur, la haine, les desseins homicides, qui est Néron, Oreste, Othello. Avec quel de ces personnages a-t-il le plus d'affinité, ou en a-t-il avec tous à la fois? Voici Rachel : ce soir elle est admirablement Hermione, jalouse jusqu'à la pensée du meurtre, une assez mauvaise nature au demeurant; demain, non moins admirable dans Pauline, une haute nature; admirable surtout dans la scène finale : « Je sais, je crois, je suis chrétienne ». Alors (je l'ai vu, je m'en souviens) c'était l'attitude, le geste, l'accent, le regard de l'extase religieuse. Ainsi cette petite juive, aux mœurs vulgaires, sentait en apparence comme ces chrétiennes qui défièrent les lions. Entre le sentiment des martyres réelles et le sentiment de Rachel, ne voulez-vous pas décidément mettre une différence? Pour moi, il me semble que je la mesure assez exactement : c'est toute la distance qu'il y a entre tel acte que nous sommes bien incapables d'accomplir, et le rêve de cet acte, que tous nous pouvons concevoir, à des degrés très différents.

Diderot jugeait sa thèse applicable à l'artiste littéraire et il avait, selon moi, raison.

En résumé, l'artiste littéraire est un homme qui possède à un degré rare la faculté d'expression (vocabulaire abondant, tours aisés et variés), et le don de s'émouvoir d'abord lui-même, à mesure qu'il s'exprime. Volontiers j'emploierai ici une locution vulgaire : « Cet homme a le don de se monter lui-même ». Ce don, nous l'avons tous à quelque degré; tous nous subissons la réaction du signe ; mais, plus que le vulgaire, l'artiste la subit *à raison même des qualités, exceptionnelles chez lui, de l'expression*, et puis de l'effort qu'il fait, du travail qu'il s'impose, par profession. Ne cherche-t-il pas en toute chose l'aspect propre à émouvoir? Enfin une nouvelle émotion intervient, qui avive, renforce la première, la joie d'avoir trouvé, le contentement de soi, l'ivresse du succès en perspective. En voilà bien assez pour que l'artiste *se sente* vivement, aux moments où il compose, et que plus tard se rappelant ces moments, il pense avoir agi sous l'aiguillon d'une émotion intense. Seulement, quand il explique, définit cette émotion, il se trompe, en conscience, quant aux éléments qui la constituent. Lorsqu'il nous dit : « Le poète a sué le sang qui sort du drame », Hugo n'est pas plus croyable que l'acteur, qui prétend avoir ressenti sur la scène les passions de son personnage.

En méditant ses souvenirs, en travaillant l'expression dont il veut les parer, le poète, qui perd une part de la sensibilité vulgaire, s'échauffe par degrés de cette émotion intellectuelle que Diderot sut dégager. Le poète appelle cela « inspiration », nom étrange, qui a fait penser et dire bien des sottises. Comme l'inspiration vient à l'acteur en jouant, elle vient au poète en composant, et par le labeur même. La réflexion obstinée et profonde lui fait trouver l'expression voulue; l'expression trouvée lui rend le sentiment vif des choses. Rachel, expliquant à Legouvé comment elle avait extraordinairement bien joué un certain soir, lui disait : « Ma voix

enchantait mes oreilles ». Un ami visitant Diderot le trouve en larmes. « Qu'avez-vous? quel chagrin? — Rien, je pleure d'un conte que je me fais. » Ces deux histoires sont au fond la même, et celle de tout artiste.

Beaucoup de gens seraient, je crois, assez disposés à dire : « Si le poète ne sent pas plus que les autres, il m'en impose, c'est un menteur, ou au moins un charlatan ». Non, la sincérité du poète n'est pas en cause, puisque pour exprimer il faut toujours qu'il ait senti à quelque degré. Et puis, ce qui justifie le poète, c'est qu'il sait rendre et fixer à jamais par l'expression, et au bénéfice de tous, ce qui, chez nous, bonnes gens, est obscur et passager, ce qui mourrait avec nous, inconnu ou mal connu des autres hommes. Voilà le don du poète, don non sentimental, non moral, mais intellectuel et qui n'est pas moins précieux pour cela, au contraire.

La fonction de l'artiste consiste à dispenser des émotions, et sa valeur se mesure à l'énergie, l'étendue, la variété des émotions qu'il répand autour de lui. Supposons que tel grand dispensateur ait été un homme injuste, dur, sa valeur fonctionnelle reste la même. Il est absurde de demander à un homme qui vous apporte un mérite exceptionnel, dans l'ordre des choses intellectuelles, une nature encore exceptionnelle au point de vue moral, et de mettre son estime pour lui à la condition de cette combinaison extraordinaire. On n'est pas si exigeant avec le commun des hommes. On se contente d'une moralité assez ordinaire en des hommes qui, intellectuellement, n'ont rien de distingué. Pourquoi faire de la présence d'un don spécial une sorte d'obligation pour d'autres dons. Pourquoi n'exigez-vous pas alors pour admirer le héros ou le saint, qu'il soit poète ou orateur?

Croire à la sensibilité extraordinaire du poète est une erreur à mon avis. Cette erreur a des conséquences sociales qui sont mauvaises; cela vaut peut-être qu'on le remarque.

D'abord, elle contribue à nous donner des poètes manqués. De braves jeunes gens, doux, affectueux, vaniteux, entendant dire que l'âme fait tout, se découvrent, un beau matin, la vocation poétique, à cette marque qu'ils ont l'attendrissement aisé. Ils étaient nés pour faire des employés modèles, des notaires excellents; ils font des rimeurs bizarres ou assommants, et, ce qui est pire, des méconnus, pour n'avoir pas su que ce qu'on appelle l'âme n'est rien en art, sans une forte intelligence capable d'exploiter l'âme.

La croyance à la sensibilité des poètes est dangereuse même pour un véritable poète; elle le porte à adopter une méchante méthode d'existence. Puisqu'il s'agit de sentir avec une vivacité extraordinaire, quelques-uns se disent qu'ils doivent sortir systématiquement du train régulier, se jeter dans les situations anormales et excitantes. C'est courir après un danger qui déjà nous cherche : je parle du danger d'être divertis par nos passions; alors que justement une stricte régularité morale est nécessaire, parce qu'elle est la condition du travail, qui est lui-même condition de tout le reste.

Le poète étant pourvu par convention d'une grande chaleur d'âme, on attribue reconventionnellement au savant une froideur particulière. Ce préjugé est issu de l'autre, par une sorte de polarité, par le penchant qui porte notre esprit vers l'antithèse. On n'a pas plus vérifié la seconde croyance que la première. Cependant, l'idée à peu près établie, que le savant est un être moralement froid ne nuit pas peu à sa considération. Je ne dis pas qu'on refuse l'estime au savant, depuis que la science a produit des applications pratiques. Ce qu'on n'accorde pas au savant, c'est une certaine sympathie qu'on prodigue au poète. A ce phénomène social très regrettable, il y a plusieurs causes autres, je le sais. Le public qui, sans effort, jouit du poète, ne peut profiter du savant qu'au moyen d'une éducation spéciale. Ce qu'on pense témérairement des personnes du savant et du poète se trouve,

en somme, vrai de leurs tâches respectives : l'œuvre de l'un est émouvante et chaude, l'œuvre de l'autre ne l'est pas. Il n'en demeure pas moins que le renom de froideur infligé au caractère, à la personne même du savant, est en partie cause de ce résultat fâcheux qu'un trop beau prix de renommée est offert au poète, et un prix trop modeste offert au savant. Il s'ensuit que l'une des carrières est encombrée tandis que dans l'autre les coureurs manquent. La sollicitation inconsciente de l'opinion détourne de leurs voies propres quantité d'esprits. La perte est regrettable déjà, quand il s'agit de personnes qui seraient allées aux professions ordinaires; la perte est grave quand cette provocation mal avisée tombe sur des hommes qui auraient été aptes à la science. Je suis persuadé que beaucoup de littérateurs médiocres, ce qui équivaut à être nuls, auraient pu faire des savants valables.

La manière dont l'estime publique est répartie entre les hautes opérations de l'esprit, entre la science et l'art, exerce sur l'avenir de toute société l'influence la plus décisive. Que cette répartition soit bien ou mal faite, c'est toujours, au moins en partie, la suite d'idées qui ont cours parmi le public. Ces idées sont donc importantes à débattre, et quand il y a lieu, à redresser.

Les observations que je viens d'énoncer conduisent tout naturellement à se demander : qu'est-ce que l'œuvre littéraire peut donc bien révéler du caractère de l'auteur? Le caractère de l'auteur n'a-t-il aucune part à cette œuvre? et si oui, quelle est cette part? Questions qui, en réalité, n'en font qu'une, vue par des aspects différents.

Pour se mettre en rapport avec ses semblables, l'homme s'habille moralement comme il le fait physiquement; il couvre, il cache sa nudité morale comme l'autre. De même qu'il ne montre pas tout son corps, il ne livre pas toute sa pensée. Entre la réalité intime et la parole extérieure, voilà déjà une forte dissemblance. On répondra : « Ce n'est pas se

déguiser que de taire une part du vrai, pourvu que tout ce qu'on dit soit vrai ». Réponse plus subtile que juste. Ne montrer que son beau côté, dérober le vilain, assurément ce n'est pas se montrer tel qu'on est. D'ailleurs, sur cette pente, on ne se retient pas. On descend toujours une fois ou l'autre à altérer la vérité autrement que par le silence. Si je relève ce défaut général, ce n'est pas avec un esprit de sévérité. L'absolue véracité n'est pas exigible. L'homme qui pourrait la pratiquer donnerait sur soi trop de prise; il se rendrait même importun aux autres. Le droit de légitime défense et le devoir de sociabilité imposent à la fois une mesure de déguisement. Pour aller parmi les hommes, il faut porter un caractère jusqu'à un certain point fictif, endosser un personnage. Tout est dans le point où l'on s'arrête.

Ces réflexions ne signalent encore que l'infidélité voulue. Mais l'infidélité inconsciente, il faut bien l'y ajouter. Et tout le monde sait à quel point celle-ci sévit sur l'esprit humain.

De la parole parlée, passons à la parole écrite. Y a-t-il des motifs de croire que l'homme se déguise moins en écrivant qu'en parlant, ou du moins de croire que l'altération, lorsqu'elle se produit par la parole écrite, soit plus aisée à découvrir? Contrairement à l'opinion que j'ai entendu souvent exprimer, on se déguise mieux en écrivant qu'en parlant, à mon avis; et plus sûrement parce qu'on est plus calme, plus prévoyant, qu'on se ravise et qu'on se revise. Il me paraît évident que la langue trahit plus que la plume. Il y a à cela une compensation; le lecteur, plus froid, plus attentif que l'auditeur, a entre les mains un témoignage fixe, qu'il peut méditer, pénétrer à fond; j'estime cependant qu'en ce duel l'auteur a encore de l'avantage.

J'ai avancé que l'homme parlant ou écrivant, se déguisait toujours en quelque mesure. J'ai avoué d'autre part qu'il se trahissait toujours en quelque mesure. Cela peut se concilier. Pour que l'homme se livràt tout à fait, il faudrait qu'il fût

absolument sincère, c'est-à-dire sans ménagement à l'égard de soi-même et à l'égard des autres. Pour qu'il se déguisât absolument, il faudrait qu'il eût sur lui-même une clairvoyance absolue; deux conditions impossibles. Il y a donc toujours, pour le lecteur, une mesure de révélation offerte ou de divination possible. Mais laquelle?

Qu'est-ce qui nous rend mauvais pour les autres? Quelqu'un de nos intérêts qui se trouve en lutte avec ceux du voisin, quelque objet qu'une de nos passions dispute aux passions d'autrui, ou encore le ressentiment des chocs et des blessures reçues dans ces conflits. Si mal né qu'on soit, encore faut-il des raisons, des occasions pour se montrer tel. Or, dans la situation de l'homme qui écrit un livre destiné au public, il n'y a rien qui sollicite cet homme à montrer son méchant fond. Cet homme n'a ni affaire économique, ni affaire de passion qui le mette aux prises avec le public. Un seul intérêt est en jeu d'auteur à lecteur, l'amour-propre. L'amour-propre à part, l'écrivain se trouve dans une situation, qui a une grande analogie avec celle du spectateur au théâtre. Quand il écoute une pièce, ce spectateur est, pourrait-on dire, dans ses moments de désintéressement; lorsque le même homme vit, agit, il est ordinairement mû par l'un quelconque de nos intérêts, argent, honneur, amour : d'où une différence énorme entre l'homme spectateur au théâtre et l'homme acteur dans la vie. Par la même cause, il y a forcément une grande différence entre l'homme en ses moments d'auteur, et l'homme en rapport avec son prochain, dans la vie de tous les jours. Vous ne jugerez pas de votre voisin au théâtre, d'après ses émotions, ses réflexions du moment; vous ne tirerez pas de celles-ci des conclusions fermes sur ce que ce voisin a pu faire dans le passé, et est capable de faire dans l'avenir.

L'homme qui prend la plume n'est donc en tentation que d'un côté, se montrer à son avantage, et n'est en danger que d'un côté, trahir son envie de plaire, son amour-propre.

Et parce que *cette passion est fortement excitée par les conditions mêmes* du travail littéraire, vous avez chance, vous lecteur, de la découvrir, bien que l'auteur essaye de vous la dérober.

Voici cependant une autre pente. Il est une chose que l'auteur n'essaye pas de nous cacher, au contraire, c'est sa sensibilité, car c'est pour faire part de sa sensibilité qu'en somme il écrit; et en outre, il sait, ou pressent que l'étendue, la vivacité de ses sentiments constitueront probablement ses meilleures chances de succès. L'artiste est donc induit à exagérer sciemment sa sensibilité; ce n'est pas tout; il peut encore vous tromper inconsciemment sur ce chapitre. Je rappelle ici l'influence du signe, celle que notre propre parole exerce sur nous-mêmes, sur nos sentiments. On a dit depuis longtemps que « pour émouvoir, il faut être ému ». Mais reconnaisons la réciproque : parlez bien, avec propriété, exactitude, abondance descriptive, d'un bel acte, d'une vertu, et vous allez peu à peu vous émouvoir, vous échauffer, vous attendrir vous-même. C'est l'histoire journalière de l'avocat : il commence à plaider, peu sûr de l'innocence de son client. N'importe! il fait effort pour trouver des moyens, c'est-à-dire les preuves ou au moins les probabilités de l'innocence. Il arrive souvent qu'à ces preuves le juge résiste, et non pas lui avocat. La première personne qu'il persuade, et parfois la seule, c'est lui-même : juste revanche de la parole, ai-je envie de dire.

Un sentiment vient-il ainsi nous rendre visite — parce que nous l'y avons en quelque sorte convié, — nous croyons aussitôt l'avoir à demeure, nous nous trompons nous-mêmes avant de tromper les autres.

Cette sensibilité que je qualifierai de rappelée, d'évoquée, de remontante, si vous voulez, parce que nous nous la donnons en parlant, on serait tenté de la nommer la sensibilité artistique; et effectivement Diderot a cédé à cette tentation. Or elle n'est pas absolument propre aux artistes, mais il

est certain que chez eux elle est proportionnellement plus grande, plus effective.

Il y a en revanche une partie de lui-même que l'auteur ne peut ni cacher ni composer à son gré, c'est sa partie proprement intellectuelle. En fait de raison ou d'imagination, l'auteur ne cherche pas à nous rien dérober de ce qu'il a; et il n'est pas en son pouvoir de feindre ce qu'il n'a pas. Les efforts, s'il en fait, pour simuler ce qui lui manque, notent au contraire la lacune; le vide en paraît plus noir. Et justement, par bonheur, les facultés proprement intellectuelles ont la part principale dans l'œuvre quant au fond et quant à la forme.

Ces facultés se revèlent comme elles sont au moment de l'œuvre. Mais fût-ce la première œuvre de l'auteur, déjà elles ont été développées par du travail. Il y a eu nécessairement une éducation préalable.

L'intérêt même des idées qu'il veut propager, des sentiments qu'il veut communiquer, demande que l'artiste prenne des précautions pour ne pas indisposer son lecteur. Les anciens dans leurs rhétoriques exhortaient l'orateur (or tout auteur est au fond un orateur, comme tout livre est un discours) à avoir de bonnes mœurs, et s'il ne les avait pas, au moins à les feindre momentanément : « Il faut, lui disaient-ils, que vous paraissiez sous les apparences d'un homme probe, équitable, point passionné, point partial, et suffisamment désintéressé de vous-même ». C'était donner à l'artiste un conseil qu'il se donne fort bien de lui-même, et auquel il ne manque que sans le savoir, ou faute de pouvoir se maîtriser.

Le caractère que tout auteur se compose, d'instinct ou de réflexion, peut être plus ou moins achevé; il peut être complet des pieds à la tête, ou partiel; chacun va plus ou moins loin dans cette composition, selon sa nature, selon les moments, les sujets. A mesure que les œuvres se succèdent, et par le

fait de leur réussite, l'auteur adhère plus fortement au caractère qu'il s'est donné, et qu'on a bien accueilli. Il n'en peut être autrement; l'intérêt à ne pas varier est trop fort. Le succès vous colle sur le corps cette tunique d'emprunt; il fait plus, il sollicite l'auteur à y ajouter de nouvelles pièces, à amplifier le costume.

Savoir ce qu'est un homme à l'égard de l'argent, si cet homme est cupide, ou simplement intéressé, ou au contraire désintéressé ; s'il a de grands besoins ou s'il est modeste dans ses goûts; s'il est prodigue ou avare; rangé ou désordonné, cela importe dans la vie, car ces traits de caractère sont, comme tout ce qui relève de l'économique, d'une influence capitale sur notre conduite envers les proches, les amis, les voisins. Dans une œuvre littéraire, vous ne trouverez aucun indice vous révélant ce que l'auteur fut à cet égard. Aucun indice non plus sur son ambition et sur sa vanité, en dehors de l'ambition et de la vanité littéraires : l'auteur poursuivit-il les hautes situations, le pouvoir, rechercha-t-il les distinctions officielles, les décorations, les titres? nul signe révélateur dans l'œuvre même. L'auteur aima-t-il les femmes, fut-il un coureur ou un mari régulier, ou au moins un amant tranquille? Beaucoup d'œuvres littéraires nous livrent l'imagination amoureuse de l'auteur, ses rêves de tendresse ou d'érotisme, mais le rêve n'est pas la vie et peut fort bien ne pas concorder avec elle. Et puis, prenons-y garde, en ce qui concerne les femmes et l'amour, l'artiste se tait ou parle, dit ou ne dit pas, plutôt selon son temps, que selon lui-même. Un romancier anglais de ce temps-ci pourrait être aussi débraillé dans ses mœurs qu'un contemporain de Congrève et de Wycherley, il ne vous le montrera pas dans ses romans. Voltaire, disposé par bien des raisons à vivre avec constance auprès d'une femme, fut de fait aussi conjugal qu'on peut l'être en dehors du mariage; et il a fait pour son siècle la *Pucelle*, qu'il n'eût pas faite sous Louis XIV; de même que le volage et joyeux Dumas a fait, pour les

hommes de 1830 et par mode, le sombre, le fatal et atrabilaire Antony. Au XVIIe siècle on était, en poésie, langoureux, transi, platonique, galantin, toujours mourant ou désolé des rigueurs d'une Iris; et en fait un amant d'une tendresse familière, ou d'une passion parfaitement charnelle. Bref sans le secours des renseignements biographiques, rien que par l'œuvre, vous ne saurez jamais, vous ne conjecturerez même jamais avec certitude ce que fut l'auteur comme mari, père, ami, voisin, citoyen. Et cela est vrai non seulement pour l'auteur qui fit des romans ou des pièces, mais pour celui-là même qui s'est répandu en maximes et professions de foi. Si l'acte était toujours conforme à la parole, si les maximes des hommes décelaient leurs mœurs, la société humaine serait tout autre qu'elle n'est, et l'existence autrement sûre. Sans doute on fait parfois des maximes générales pour excuser ses mœurs particulières, et par suite selon ce qu'on est; mais bien plus souvent on les fait selon ce qu'on voudrait que les autres fussent. Or vous ne savez jamais (par l'œuvre littéraire seule, bien entendu) auquel de ces deux genres de maximes vous avez affaire.

Je me suis étendu un peu trop peut-être sur cette question : c'est qu'il est utile de prévenir les jeunes et trop confiants esprits contre des illusions, que suivent presque forcément des déboires et une réaction de méfiance. Il est plus utile encore de les prémunir contre les préventions injustes. Combien de jeunes gens vont jusqu'à haïr ou mépriser l'auteur, trop sincère ou trop clairvoyant, dont l'expérience ne cadre pas avec leurs espérances, et cela parce qu'ils ont accepté l'opinion trop répandue que l'œuvre décèle l'homme réel, l'homme pratiquant la vie.

CHAPITRE V

LE CARACTÈRE (SUITE)

Le résumé du précédent chapitre, c'est que l'œuvre littéraire révèle avant tout les facultés intellectuelles de l'artiste; en second lieu son amour-propre; et enfin sa sensibilité, sensibilité spéciale, toute d'imagination, — d'une imagination momentanément désintéressée (j'ai dit ce que j'entendais par là); et aussi momentanément exaltée par un travail, qui se trouve être particulièrement excitant.

Nous avons assez parlé des facultés intellectuelles, il faut dire à présent quelque chose de l'amour-propre et de la sensibilité.

Je suis, à mon grand regret, obligé d'employer les termes de vaniteux et d'orgueilleux que le public prend en mauvaise part; mais en français, il n'y a pas d'autre mot pour dire ce que je veux dire [1].

Nous sommes tous vaniteux et orgueilleux à la fois; c'est une suite forcée de notre instinct de sociabilité. Nous devons à la fois chercher à obtenir l'estime d'autrui, ce qui est la vanité, et maintenir au moins jusqu'à un certain point, contre

1. *Amour-propre* est le seul terme de notre langue qui se prenne assez souvent en bonne part; mais en revanche il est un peu vague. Pour moi quand j'emploierai ce mot, ce sera pour désigner brièvement l'ensemble de l'orgueil et de la vanité.

l'opinion d'autrui, l'estime que nous faisons de nous-mêmes, ce qui est l'orgueil[1]. Mais selon que sur son propre compte on s'en rapporte plus à l'opinion d'autrui, ou plus à sa propre opinion, on doit être classé parmi les vaniteux, ou parmi les orgueilleux.

Ne dissimulons pas les difficultés; en un même homme le rapport de l'orgueil à la vanité peut varier selon les époques de la vie, ou même selon les personnes auxquelles cet homme pense : vaniteux à l'égard des grands seigneurs, Voltaire sera orgueilleux avec les gens de lettres; n'importe! la couleur ordinaire du moral se laisse voir à qui sait regarder.

L'opinion qu'on a de soi, et respectivement du public, détermine la façon dont on conçoit les rapports à entretenir avec ce public. Elle décide du ton général qu'on prend en écrivant. Ce ton général est sensible presque à chaque ligne dans le style d'un auteur.

Toutes les fois que l'orgueil prédomine, quelque chose de tranchant, de décidé ou de dogmatique est répandu dans le style. On y rencontre à chaque pas des affirmations énergiques ou au moins nettes, sans réserves, ni atténuation, sans ménagements ni précautions oratoires, comme d'un esprit qui ne soupçonne pas une contradiction possible, ou qui la dédaigne. A l'extrême bout, le ton est provocant, parfois même outrecuidant.

Voici un tout autre genre : l'auteur propose, mais avec quelque formule toujours un peu dubitative. S'il affirme, tout à côté il met quelque concession, au moins quelque explication bienveillante pour l'opinion contraire, qui ici est prévue, prévenue, comprise. Le langage est tout plein d'insinuations, de réserves, d'expressions volontairement affaiblies. Nous

1. Tel qui, sans le dire et malgré lui, s'estime moins qu'il ne le voudrait, en telle chose, est néanmoins satisfait, si le voisin l'estime plus qu'il ne fait lui-même : vaniteux sans conteste. Tel, sans preuve, s'estime fort sur tel point et néglige ou dédaigne d'apercevoir l'estime très inférieure que fait de lui son voisin : orgueilleux sans conteste.

sommes en présence d'un prudent, d'un politique, d'un vaniteux[1].

Comparez Hugo et Renan; le premier appartient visiblement au clan des orgueilleux et le second à celui des vaniteux. Le sentiment de sa personnalité, relativement faible dans Renan, donne à sa phrase cette mollesse, ce moelleux qui la distinguent. Remarquez qu'en effet Renan a le parti pris très ferme de contenir sa personnalité. Il est presque arrivé à se sevrer de toute ostentation. Il a réussi à ne rien affecter de grave, ni la science, ni la moralité, ni la profondeur, ni l'esprit. Comme on n'est pas parfait, il y a quelques petites choses dont Renan se vante (je dirai lesquelles ailleurs); mais cela fait peu de dommage. Considérez en regard, l'énergique sentiment que Victor Hugo a de son « moi ». Quelle est la qualité qu'il n'ait pas prétendue? Qu'est-ce qu'il n'a pas affecté? austérité morale, mansuétude chrétienne, apostolat politique, arbitrage social, réformation littéraire, érudition minutieuse, héroïsme, que sais-je? De là le dogmatisme constant, et souvent tranchant de sa forme.

Les orgueilleux ne laissent pas de différer beaucoup entre eux; l'orgueil de Byron n'est pas celui de Chateaubriand, qui n'a pas l'orgueil de Rousseau. Chacun ne se croit pas les mêmes qualités que le voisin, ne s'estime pas pour les mêmes dons. Rousseau vise à la vertu, au sens antique, comme l'entendaient les grands hommes de Plutarque, ou au moins comme Plutarque l'a entendu pour eux. A ce but si haut placé, Rousseau croit avoir atteint, au moins pendant une période de sa vie. (Sans doute, Rousseau s'attribue encore d'autres avantages; mais je les néglige pour le moment.) Chateaubriand s'enorgueillit de posséder une intelligence, une imagination qui sont capables, selon lui, de tout embrasser, tout comprendre et tout représenter dans une

1. La *netteté* proprement dite vient de l'intelligence, exemple Voltaire. Le ton tranchant est autre chose. On peut être net sans être tranchant, être tranchant en étant obscur, comme l'est parfois Rousseau.

langue magnifique, et de planer encore au-dessus avec une puissance inemployée.

A mon avis, ce qui colore le mieux un orgueil, c'est la sympathie qui s'y mêle, forte ou faible. Si nous avons en Lamartine un orgueilleux naïf dont nous sourions avec bienveillance, — en Chateaubriand un orgueilleux morose et dédaigneux qui nous glace, — dans Rousseau un orgueilleux agressif qui nous impatiente, cela tient en somme à ce que Lamartine est titré en sympathie, tandis que Chateaubriand est un apathique, et que Rousseau a l'antipathie fort étendue.

De même les vanités entre elles diffèrent. Le genre d'estime que chacun veut inspirer, les qualités dont il veut avoir le renom, le personnage qu'il veut paraître aux autres, tout cela ne ressemble jamais entièrement à ce qu'un autre homme, tout à côté, rêve et poursuit.

Et puis, comme je l'ai dit ailleurs (voir *l'Histoire comme science*, p. 35 s.), l'*honorifique*, l'amour-propre, si vous aimez mieux, a en sus de son attitude active, une attitude passive. Tout ce que les autres ont, ou paraissent avoir en fait d'avantages, nous impressionne, nous fait subir son ascendant, nous inspire respect ou envie. Il se peut que cet honorifique passif coïncide avec notre vanité active, que nous ne portions respect ou envie qu'aux mêmes avantages dont nous faisons profession ; mais il se peut aussi qu'il y ait du discord. Parfois, nous admirons ou jalousons en autrui des dons que nous n'espérons pas d'atteindre, et que nous n'osons pas affecter.

D'ailleurs, de même qu'au plus vaniteux l'orgueil ne manque pas tout à fait, le plus orgueilleux a son point de vanité. On veut toujours être loué de quelqu'un, et ce désir fait qu'on se représente plus ou moins ce quelqu'un avec ses goûts, ses aversions. Satisfaire les goûts, ménager les aversions du juge imaginaire, est chez l'auteur une intention inévitable, souvent traversée par d'autres mobiles ou

trahie par la maladresse. Cette intention néanmoins produit toujours quelque effet. C'est pourquoi il faut considérer toujours à qui l'auteur veut plaire, quels goûts ou quelles aversions il se représente, en écrivant. Le censeur imaginaire est tantôt une personne, tantôt un cercle, une société, une classe, tantôt le grand public confus et illimité, souvent cela tout ensemble, mais cependant avec prédominance de l'un ou de l'autre.

Je suis un peu embarrassé ici pour trouver dans la langue des termes à étiqueter les auteurs, qui diffèrent à ce point de vue. Qu'on me permette d'appeler populaires les auteurs qui songent principalement au grand public, qui préfèrent un renom étendu à l'estime d'une classe de lecteurs, d'un cercle choisi. Ceux au contraire qui sont plus sensibles à l'approbation d'un petit nombre de personnes, tenues pour meilleurs juges, nous les nommerons auteurs mondains. J'aurais mieux aimé employer ici le terme d'aristocratiques, mais je veux réserver ce terme pour exprimer une autre idée, qui est d'ailleurs apparentée à celle-ci.

Il y a des époques où presque aucun auteur n'est populaire, dans le sens que nous donnons ici à ce mot; et d'autres époques où presque tous les auteurs le sont. Le lecteur, j'en suis persuadé, songera ici à l'époque dite classique et à l'époque romantique.

Mais encore à toute époque, d'auteur à auteur, la différence subsiste plus ou moins tranchée. Corneille par exemple me paraît un populaire comparé à Racine; Rousseau de même à côté de Voltaire. De notre temps Hugo, surtout à la fin de sa carrière, fixait ses yeux sur le grand public, sur monseigneur tout le monde, plus que ne le faisait Vigny ou Leconte de Lisle.

A cet égard dans le cours de sa carrière, il se peut qu'un auteur passe d'une classe à l'autre, selon le succès, selon l'accueil fait à ses ouvrages, ou par d'autres causes moins saisissables. Non seulement les accidents de la carrière,

succès ici, insuccès là, mais les relations, les amitiés agissent. Cependant tout au fond ou primitivement il y a peut-être une influence plus constante, plus solide, moins contingente, c'est l'intérêt du talent que l'auteur possède ou qu'il se suppose, et qu'il juge en conséquence propre à être goûté plus de ceux-ci, peu ou point de ceux-là [1].

Peut-être — mais ici je ne serais pas du tout affirmatif, — peut-être l'orgueilleux est-il quelque peu incliné à être un auteur populaire, et le vaniteux à être un mondain. Remarquez que le public, vague, hétérogène, exerce sur l'auteur un ascendant beaucoup moins précis que ne le fait un salon ou une classe. Avec ce maître inconstant, l'auteur est plus libre dans le choix de ses sujets, de ses moyens, du ton de son langage, cela fait bien le compte de l'orgueilleux.

La vanité incline, je crois, l'auteur au respect de la tradition, à l'imitation des modèles convenus; l'orgueil, au contraire, incline toujours plus ou moins à l'innovation. C'est là un rapport important, puisque l'imitation, plus ou moins voulue, influe grandement tant sur le choix des sujets que sur le style.

Il semble bien que la vanité doive conduire à l'observation de ces autres, dont l'opinion touche si vivement, et par suite à la connaissance objective des hommes. L'orgueil doit mener à la contemplation de soi, à la conscience détaillée de soi; et même à ce qu'on nomme en morale la conscience.

L'orgueilleux est donc fait pour le lyrisme, en vers ou en prose. S'il cultive un autre genre, il s'y montre encore lyrique avant tout. Exemple Corneille; ce qu'il exprime, c'est surtout lui. Entendons-nous, il exprime en ses person-

1. Voyez la complexité possible : Hugo inventant ses caractères, ses braves, par exemple, où l'instinct de la conservation n'existe pas, est auteur populaire, et dans sa forme, qui vise à satisfaire les plus lettrés, il serait, selon ma définition, auteur mondain.

nages non ce qu'est au vrai ce petit juge ou procureur normand, mais ses rêves, ce qu'il aurait voulu être, ce qu'il croit qu'il aurait pu être; rêves de toutes sortes de grandeur, morale, sociale, même de la grandeur dans le crime. En regard, pour moi Racine est sans conteste un vaniteux.

Voici une observation dont peut-être l'histoire littéraire pourra tirer quelque profit. Lorsque l'orgueilleux manque d'un mérite ou d'un avantage, il affecte de le dédaigner et même arrive à le dédaigner intimement. Et souvent il trouve pour cette lacune un nom qui la transforme en un mérite. Rousseau, par exemple, qui a senti chez lui le défaut de science, méprise la science; et dresse vis-à-vis une qualité censément contraire, le bon sens. Se taire sur le mérite qu'il n'a pas, serait plutôt la tactique du vaniteux.

Les attitudes du vaniteux et celles de l'orgueilleux, à l'égard d'un objet méprisé, diffèrent encore d'une façon révélatrice. L'orgueilleux se pose carrément en face de l'objet et montre le sentiment subjectif, personnel, que l'objet lui inspire; le vaniteux s'efforce de montrer que l'objet est méprisé par les autres hommes.

Je ne suis pas étonné de voir dans quelques orgueilleux incontestables un vif sentiment de la nature, et un talent éminent pour la description. S'isoler, aimer le tête-à-tête avec soi, est habitude naturelle à l'orgueilleux, souvent blessé par le désaccord très senti des opinions ambiantes avec la sienne propre. Mais cette solitude avec soi-même livre assez ordinairement l'homme à l'ascendant de la nature, tandis que la société fait le contraire.

L'orgueilleux prend volontiers la nature pour confidente, pour consolatrice; quelques-uns s'en servent même pour faire la leçon aux hommes, dont ils ne sont pas contents. Rousseau, Bernardin, Chateaubriand, Hugo, Leconte de Lisle, Loti, me viennent ici comme exemples.

Je crois bien qu'entre la sensibilité aux aspects de la nature, l'aptitude à exprimer ces aspects, et d'autre part ce qu'on nomme le beau plastique, il y a un lien qui mène de l'un à l'autre. Par son étendue matérielle, par les forces imposantes qu'elle déploie, la nature nous donne toujours une vive impression, et au fond le beau n'est qu'une vive émotion subjective. Demandez-vous pourquoi Leconte de Lisle vous paraît beau. Vous n'y apercevrez pas une autre cause que le pittoresque naturel, fortement rendu. — L'observation et l'expression du pittoresque *humain* conduisent plus tôt l'auteur loin du beau. Plus on devient exact et détaillé dans ce pittoresque — à moins qu'on ne se borne à la contemplation de la femme jeune, et encore ! — plus on s'approche du laid, mais du laid vivant, intéressant. On va par là au comique, au spirituel, et tout au bout au grotesque.

Voici donc que j'aperçois une liaison lointaine entre l'orgueil et la production du beau, par l'intermédiaire de l'amour de la nature et du talent descriptif, — et à prendre les choses en sens inverse, la production du beau nous fait supposer chez l'auteur l'existence du caractère orgueilleux.

La vanité a ses avantages, l'orgueil a les siens. Celui-ci soutient la dignité, le respect de soi, la fierté, le courage, la volonté, la longue suite et la persévérance des desseins, la hardiesse dans l'innovation. N'est-ce pas beaucoup? et peut-être plus de compensations qu'il n'en faut pour préférer l'orgueil à la vanité [1].

Mais, après tout, cela dépend des alliances de chacun de ces deux sentiments avec d'autres sentiments ou avec les facultés intellectuelles. L'orgueil, qui ne se combine pas avec une bonne mesure de sympathie, devient aisément intolérable; le vaniteux sans intelligence tombe dans la bassesse ou le ridicule.

L'orgueil et la vanité, quant au degré qu'on leur voit chez

1. Je croirais volontiers cependant que si l'orgueil nous donne plus de caractère, au sens ordinaire du mot, la vanité nous donne plus d'intelligence.

un littérateur, à un moment donné, ne sont probablement pas natifs. Les rencontres de la vie font, je pense, ce degré. Ce que l'épreuve de la vie produit à cet égard apparaît avec évidence dans les orgueils et vanités propres à certaines classes; exemple, la vanité depuis si longtemps reprochée au poète est véritable, mais c'est l'effet *de sa condition.*

Le poète plaît à la foule; il devient populaire, pendant que le savant acquiert seulement de l'autorité parmi quelques rares égaux. Cela fait que le savant est borné dans son désir d'estime. Cela fait encore que pour conserver l'estime des gens qui s'y connaissent, le savant est presque forcément consciencieux. Si les juges du savant sont ses pairs, ceux qui jugent du poète, pour la plupart, sont assez mauvais juges. Le savant voit qu'en dehors d'un petit cercle, il n'est plus qu'un homme ordinaire, qui, en faisant l'important, deviendrait aisément ridicule. Sa vanité est contenue. Roi des foules, ou au moins des classes lettrées, idéal des femmes, le poète est très sollicité à l'enflure, à la turgescence, d'autant qu'il atteint à la renommée assez jeune. Plus longue à acquérir est la réputation étroite du savant; quand celui-ci arrive à être célèbre, il est mûr ou même vieux. Il faut plaindre le savant et excuser beaucoup le poète.

J'ai parlé de l'émotion comme puissance organisatrice; je dois l'examiner en elle-même et pour ses variétés.

Si je considère les émotions qu'une personne peut me faire éprouver pour elle, je vois que mes émotions peuvent aller : 1° du *mépris* à l'*admiration*, 2° de la *sympathie* à l'*antipathie* : deux séries, infiniment graduées, où se trouve vers le milieu un point mort, un point d'indifférence. Figurez-vous, si vous voulez, deux pendules qui oscillent en nous simultanément, deux pendules qui dans leur course souvent se rencontrent, se confondent.

Cette même personne, si je la considère, non plus en elle-même, mais par rapport à moi, à ce que je puis en attendre,

peut me faire osciller de l'*espérance* à la *crainte*, ou me laisser dans le point d'indifférence.

Les choses non personnelles, c'est-à-dire le milieu social où je vis, et le milieu naturel qui m'environne, me font éprouver également cette triple série d'émotions.

Enfin, venant de mon fonds physiologique, de mon état corporel, spontanément, des émotions se produisent, constituant une nouvelle série qui va de la *dépression* ou abattement à l'*exaltation* joyeuse.

En sus, et à part de ces émotions *momentanées*, je crois voir que l'homme, en vivant, contracte presque toujours une propension vers une émotion durable, qui s'applique à tous les objets, qui étend sa couleur sur toutes les choses. Cet homme devient *pessimiste* ou *optimiste*, c'est-à-dire plus disposé à la crainte qu'à l'espérance, ou le contraire — plus disposé au dédain qu'à l'estime, ou le contraire — plus disposé à concevoir ou à exprimer des sentiments antipathiques, ou le contraire. Ce pessimisme, cet optimisme admettent des nuances sans nombre et des combinaisons étranges avec les émotions momentanées.

Visiblement, il y a des auteurs qui sont optimistes pendant une période de leur vie, et pessimistes dans une autre période. Et puis nul homme n'est tout à fait optimiste en un temps de sa vie, pessimiste en un autre temps; mais on est optimiste pour une classe de gens ou de choses, pessimiste pour une autre classe. Enfin, il y a les indécis et les brusquement variables. Quand je qualifie quelqu'un d'optimiste ou de pessimiste, j'entends dire seulement qu'il est plus ceci que cela.

Tel est l'immense système, l'immense jeu d'émotions dont chacun de nous dispose; ou pour mieux dire l'immense jeu d'émotions, qui constitue chacun de nous.

Mais entre l'homme vivant, pratiquant l'existence et l'homme en fonction d'artiste littéraire, il y a, au point de vue des émotions, des différences qu'il faut noter.

Dans la vie vécue, chacun de nous a deux genres de sympathies, l'une s'adresse à des personnes particulières, et celle-ci est proprement une affection; l'autre sympathie s'adresse à des catégories de personnes, c'est une sorte de bienveillance préventive : tel, par exemple, aime tout ce qui appartient à la profession militaire ou à la profession artistique. Les sympathies *catégoriques* sont celles que manifeste ordinairement le littérateur, à moins qu'il ne soit historien ou biographe.

Chaque littérateur a son système de sympathies (comme il a son système d'estimes). Ce n'est pas tout, le sentiment se polarise, c'est-à-dire que si on a ses sympathies on a toujours simultanément ses antipathies (de même qu'à côté de ses estimes on a ses mépris).

Assez souvent, dans la vie réelle, notre système de sympathie pour les personnes ne concorde pas avec nos estimes. Il nous arrive d'aimer des personnes que nous ne parvenons pas à estimer; nous estimons des personnes que nous ne parvenons pas à aimer. Je tends à croire que la sympathie intellectuelle, qui s'adresse aux catégories sociales, s'accorde mieux avec notre estime; et que peut-être même le plus souvent, c'est l'estime qui précède.

Quoi qu'il en soit, l'important à noter, c'est que l'auteur parle différemment d'un même objet, selon qu'au moment où il parle, c'est l'estime ou la sympathie qui prédomine dans son esprit : l'accent de la sympathie et celui de l'estime ne sont pas le même.

Je développe une idée indiquée un peu plus haut : la sympathie qu'on a pour une catégorie sociale est ordinairement doublée d'une antipathie pour une autre catégorie, qui paraît être à l'opposite de la première. Et de même toute antipathie suppose une sympathie. Mais voici un fait : presque aucun homme n'aime également à exprimer ses sympathies et ses antipathies; et ce fait produit en histoire littéraire des effets importants. Tel auteur exprime uniquement ses sym-

pathies; il ne lui agrée pas de donner l'expression littéraire à ses antipathies corrélatives. Lamartine était de ceux-là. Au contraire tel autre exprime uniquement ses antipathies, et par elles nous donne à deviner ses sympathies corrélatives. Ceci est le cas général des esprits comiques ou satyriques. Molière a sûrement aimé la franchise et tous les genres de franchise, mais si nous lui supposons cette sympathie avec une quasi-certitude, le fait est qu'il a exprimé avant tout son antipathie pour la fausse dévotion, le faux savoir, le faux goût, la fausse bienveillance, l'amour faux. Boileau a aimé un certain ensemble de qualités littéraires, et à propos de Racine, il a exprimé une fois directement avec chaleur cette sympathie; mais bien plus souvent son affection se manifeste par l'expression de ses antipathies, à l'égard des mauvais auteurs. Il y a réellement deux classes de littérateurs, dont l'une propage exclusivement ou principalement des émotions sympathiques, et l'autre au contraire des émotions antipathiques. A cette dernière expression, je n'attache pour mon compte aucune idée défavorable. Je suis loin de considérer comme artistiquement inférieure la classe des antipathisants; je dis plus loin le principe qui me sert à juger. Mais, même en me plaçant au point de vue du moraliste, qui songe aux effets utiles, j'estime que propager la haine du mal et propager l'amour du bien sont fonctions qui se valent.

Je dois ici rappeler la grande division des artistes littéraires en lyriques et dramaturges. Il est clair qu'entre les deux, au point de vue des émotions à communiquer, une grande différence résulte littérairement de ce fait que le lyrique exprime directement, et en son nom propre, les états moraux de sa personne et que le dramaturge s'exprime par des personnages intermédiaires. Le lyrique, n'ayant pas accepté, si je puis dire, la condition du personnage intermédiaire, a la liberté de manifester absolument tous les ordres d'émotions que nous avons signalées plus haut; et notamment les émotions d'abattement ou d'exaltation personnelle,

tandis que le dramaturge n'a pas l'occasion d'exprimer ces dernières. Tous les ordres d'émotions suggèrent donc des sujets au lyrique. Pour le dramaturge, c'est le système de ses antipathies et sympathies générales, qui, combiné avec son système d'estimes et de mépris, détermine totalement le choix des thèmes. (Voir ce que j'ai dit plus haut de l'émotion organisatrice.) Tous les desseins du dramaturge reviennent donc finalement à communiquer une émotion d'estime ou d'affection, ou les émotions contraires.

Je n'ai pas voulu affirmer que le système honorifique tînt absolument en sa dépendance le système sympathique d'un auteur. Cependant voici une proposition que volontiers je hasarderai, très importante pour l'histoire littéraire : si le système honorifique ne dicte pas certaines sympathies, il empêche au moins certaines sympathies de naître. Pour limiter, restreindre la sympathie, l'honorifique paraît exercer un pouvoir souverain.

Ces conceptions honorifiques, qui restreignent la sympathie dans un auteur, tiennent parfois à la nature de l'auteur, d'autres fois à l'esprit qui règne autour de lui. En ce cas, les conceptions restrictives sont plus ou moins communes à tous les auteurs contemporains. Je citerai comme exemple le XVIIe et le XVIIIe siècle, les temps classiques. Les auteurs alors réservent leur curiosité, leur intérêt à certaines classes, à certaines situations, à certaines émotions. Et pour eux, en dehors de ces limites, le monde qui les environne n'existe pas, comme objet d'art; ils n'y vont jamais chercher la matière d'une œuvre [1]. Dans les époques plus libres, comme notre période romantique, le système des conceptions restrictives est à peu près personnel.

Selon l'ascendant qu'exercent sur l'artiste les avantages naturels et sociaux, la naissance, la richesse, les fonctions publiques, l'éducation, le savoir, la vertu, le courage, la

1. Il faut ajouter immédiatement cette réserve, d'une œuvre faite dans le *mode grave*.

beauté, la force, selon que l'artiste est d'autre part rebuté beaucoup ou peu ou point par la pauvreté, la laideur, l'immoralité, les mauvaises manières, le langage grossier, les infirmités corporelles, sa sympathie change de forme et d'étendue. Sa curiosité bienveillante se confine sur une classe, ou bien elle se dilate, se répand sur plusieurs classes, sinon sur toutes. On peut dire qu'il y a des littérateurs naturellement démocrates et des littérateurs aristocrates, et il faut se garder de croire que cela soit la même chose que d'avoir les opinions politiques désignées par ces termes, ou que cela vienne toujours de celles-ci; bien que certainement les opinions politiques influent et inclinent jusqu'à un certain point. Balzac qui faisait profession de légitimisme, si je ne me trompe, était, littérairement parlant, fort démocrate. Hugo, au temps où il était légitimiste militant, portait déjà en lui le démocrate littéraire qu'il déploya plus tard.

On pourrait presque remplacer les titres d'auteur classique et romantique par ceux d'auteurs aristocratiques et d'auteurs démocratiques, car la seconde appellation indiquerait vraiment l'une des principales causes, qui font que les auteurs romantiques diffèrent tant des classiques.

Le système sympathique d'un auteur peut donc être étendu ou rétréci. Je viens de citer une cause par laquelle il peut être rétréci. Mais il est d'autres causes allant au même effet. Par exemple, il est très aisé de remarquer que les auteurs manifestent, les uns de la sympathie pour le sexe féminin, d'autres de l'antipathie, d'autres enfin une sorte de neutralité. Ceci évidemment ne relève pas de l'honorifique, j'ai dit ailleurs quel est le principe qui, selon moi, agit en cette occasion.

Il semble bien qu'il y ait une loi de compensation, par laquelle celui qui possède une sympathie vive a la sympathie étroite, et celui qui a la sympathie large, l'a faible. J.-J. Rousseau, Dickens, par exemple, ont de vives sympathies, mais ils sont exclusifs. Au contraire, chez Balzac ou

Gœthe, la sympathie étendue aux situations, aux caractères les plus divers, descend à n'être, sous le rapport de la chaleur, qu'une sorte de curiosité intellectuelle, ressemblant pas mal à cet intérêt qu'un savant éprouve pour les êtres, objets de ses études.

Et cette observation nous conduit à une autre qui donnera à la sympathie du littérateur son vrai caractère, qui la mettra au point, si je puis dire. Mais j'avertis que j'entends parler ici à peu près uniquement du dramaturge; le lyrique reste à part.

Les sympathies (comme les autres sentiments) sont, chez l'artiste, choses de manifestation publique préméditée. Or il n'est pas possible que l'auteur ne soit pas du tout auteur, qu'il n'ait aucune préoccupation des intérêts de son amour-propre, du personnage qu'il va faire devant le public; et il serait d'ailleurs absurde de demander à l'homme un détachement qui lui est impossible.

Sans doute les sympathies de l'auteur ou ses curiosités ont des racines réelles dans les impressions qu'il a reçues de la vie, elles existent avant de lui inspirer des sujets, et par conséquent existent par elles-mêmes; mais d'un autre côté, dès que l'auteur se décide à les exprimer, elles prennent le caractère d'une épreuve, d'où sortira la démonstration du talent ou le contraire. Ceci modifie singulièrement la spontanéité de l'auteur, et peut mettre entre les sympathies au sens ordinaire du mot, et les sympathies littéraires, une différence, un défaut de correspondance considérable. A ne pas tenir compte de cette différence, on arriverait à se faire une singulière idée du caractère des auteurs. Je vais m'expliquer par un exemple.

Une situation excitante pour la jalousie, et un caractère violent fait pour ressentir au plus haut point la jalousie, voilà la pièce d'*Andromaque*, dont à mon avis le point générateur est, non pas Andromaque, mais Hermione. — Même idée pour *Roxane*. — Une situation, dans laquelle une double

jalousie se trouve excitée, jalousie de la mère à l'égard de l'enfant devenu homme et s'émancipant, et jalousie de régente à l'égard du souverain devenu majeur, voilà *Britannicus.* — Une situation où la femme, cette fois, est en proie à la jalousie d'autrui, c'est *Mithridate.* — Racine sympathise-t-il donc à ce point avec cette passion, la jalousie? Oui artistiquement, non au sens ordinaire.

Dans l'existence pratique, notre sympathie ne va pas contre nos intérêts; nous sympathisons avec ceux que notre morale approuve, avec les bons; et cela se comprend; ceux qui ne sont pas bons pourraient nous nuire, nous les craignons et les tenons loin de nous. Mais l'artiste n'a rien à craindre du personnage qu'il crée, fût-il le plus hardi des assassins. Cette sécurité change bien les choses. Elle libère la curiosité, la sympathie intellectuelle du psychologue, que tout artiste porte nécessairement en lui : histoire du Lion en cage; on a du plaisir à aller voir à la ménagerie le fauve qu'on ne se soucie pas de visiter chez lui. Ce qui intéresse dans le fauve, du moment qu'il n'est plus menaçant, c'est l'intensité vitale de son être, ce sont des facultés puissantes, qui finalement, et quand on n'en considère plus l'usage par rapport à soi-même, sont des qualités, courage, hardiesse, force, adresse, agilité. Toutes ces choses nous attirent et nous agréent involontairement, dès que nous sommes oublieux de leur fâcheuse application. C'est ainsi que sympathise avec les passions violentes un artiste comme Racine. L'intensité vitale l'attire invinciblement. C'est pourquoi une première fois Racine a mis le fauve en cage, l'a montré et démontré; mais dès lors Racine éprouve un nouveau genre d'intérêt; ces passions violentes, il s'aperçoit qu'il les a parfaitement pénétrées, qu'il les a bien décrites, bien peintes, au gré du public et à son propre gré, et le voilà qui éprouve pour elles une sorte de gratitude, un peu de cet amour qu'a le propriétaire pour sa chose : c'est à ce dernier sentiment qu'il faut en partie attribuer les récidives de l'artiste.

Nous savons que Racine jeune a eu la complexion amoureuse et sentimentale; nous connaissons sa longue intimité au moins avec une femme, la Champmeslé. Il a eu là l'occasion de garnir sa mémoire d'observateur psychologue d'une abondance de traits propres au caractère féminin, et ce semble, en particulier, de traits propres à la jalousie. Il est probable, sinon certain (par l'étude de sa vie), que d'aucun autre côté son expérience, son magasin n'était aussi bien rempli que de côté-là. L'instinct de son talent, si je puis dire, a averti Racine de choisir des sujets tels, qu'il pût mettre en œuvre son expérience spéciale. Il a écouté cet instinct, heureusement pour lui, pour nous. Et puis la réussite est venue, qui a justifié le choix, et confirmé Racine dans la carrière.

Après Racine, si je considère Hugo, je vois que chez lui le double système des estimes et des sympathies, formé par son éducation, ses rencontres, ses lectures, est modifié par l'intérêt de son talent hyperbolique, par sa tendance à étonner, émerveiller, bref par son amour-propre (et modifié aussi par l'envie de concourir avec quelque contemporain, notamment Eugène Sue). Il en est d'Hugo comme de Racine, plus Hugo avance dans la vie, plus l'influence du talent l'emporte chez lui, d'où il résulte que sa sympathie littéraire finit par différer beaucoup de sa sympathie pratique.

CHAPITRE VI

LE CARACTÈRE (SUITE)

J'ai esquissé ou tenté d'esquisser la psychologie spéciale de l'artiste, les facultés intellectuelles qui font qu'un homme devient artiste. Mais en cet homme, quel qu'il soit, jamais l'artiste n'est absolument seul; j'entends que la visée artistique ne peut posséder, remplir exclusivement cet homme; son cerveau contient un esprit humain, et par suite est incapable d'échapper tòtalement aux autres visées, pratique et scientifique. Il faut voir comment celles-ci, en influant sur la visée artistique, produisent ou contribuent à produire des familles diverses de littérateurs.

I

La visée pratique. — Être riche ou être pauvre, être tenu de gagner sa vie, ou en être dispensé; puis encore gagner sa vie avec aisance, ou y réussir avec peine, cela fait des alternatives dont l'influence sur le littérateur va très loin. Je trouve que les critiques, quand ils s'occupent d'un homme, ne s'attachent pas assez à sa condition économique, à son état de fortune. Sans doute on ne voit pas que l'ambition de la richesse, l'avarice, ou l'indifférence pour l'argent, la prodigalité, la générosité se décèlent, soit dans le style, soit même

dans le choix des sujets. Je me déclare incapable pour mon compte de découvrir, dans les ouvrages de Dumas et d'Hugo, que celui-ci est un homme très rangé, et l'autre un homme incroyablement dérangé. Cousin fut un avare, resté légendaire; en lisant *le Vrai*, *le Bien*, *le Beau*, qui s'en douterait? Je fais remarquer, en passant, que ces traits du caractère, si capitalement décisifs sur nos actions, manquent en littérature de signes révélateurs : c'est là une très grosse objection contre la thèse du caractère en accord avec le talent.

S'il n'y a guère chez le littérateur de signes par où apparaissent sa condition de fortune et les sentiments que cette condition lui suggère, c'est que le littérateur a soin de supprimer ces signes; à cet égard il se défie de lui-même et se surveille, également soucieux de cacher ce que la gêne, ou l'aisance, lui inspire.

L'influence de l'économique, qui est en réalité si forte, s'exerce par voie indirecte. Imaginez entre Voltaire et Rousseau un échange d'états : Rousseau a été enrichi par des financiers amis, Voltaire est tombé dans la gêne de Rousseau. Jusqu'à quel point chacun fût devenu différent de ce qu'il a été, c'est impossible à deviner avec précision; mais on peut affirmer, je crois, que chacun eût différé de lui-même.

J'imagine que Voltaire, obligé de vivre de sa plume, eût été beaucoup plus prudent et retenu à l'égard de la religion; il n'en eût pas pensé autrement, mais il aurait tu la plupart de ses pensées, sinon toutes. Il aurait beaucoup plus composé de contes et de romans, parce que cela se vendait; composé peut-être plus d'une *Pucelle* et en prose. Il se pourrait bien qu'il n'eût pas produit autant de pièces de théâtre; mais je crois que ces pièces auraient été beaucoup plus soignées et bien meilleures. Je le crois, parce que Voltaire pauvre aurait craint davantage d'être refusé par les comédiens; mais surtout parce que Voltaire pauvre ne se serait pas dissipé dans une foule de besognes historiques, philosophiques et scientifiques, mais exclusivement voué à la

littérature. En somme mon hypothèse est que Voltaire pauvre n'aurait eu qu'un rôle politique et social médiocre ou nul; mais qu'il nous aurait laissé une œuvre littéraire de premier ordre. Supposition qu'on trouvera singulière! peut-être qu'en Rousseau la richesse eût opéré presque dans le même sens que la pauvreté en Voltaire. Rousseau riche se serait montré notablement moins révolutionnaire. Certes il ne nous aurait pas fait grâce de tout paradoxe, mais il eût été moins amer; il aurait fait plus de théâtre, sans y réussir beaucoup mieux; il aurait récidivé dans le roman; mais... en un sujet si contestable, et où toute assertion doit forcément manquer de preuve, il ne faut pas insister.

On peut dire, je crois, que le besoin économique est, à proportion de son urgence, une force contrariante, un obstacle à la perfection des œuvres. En général le besoin économique agit d'une manière fâcheuse sur le travail; il le presse, le hâte ou l'écarte. Il me paraît évident que si nous pouvions fabriquer un littérateur, exclusivement mû par l'honorifique, par le désir de la célébrité, il y aurait toujours dans l'œuvre plus de travail employé. L'œuvre pourrait être mauvaise par d'autres influences, mais elle témoignerait toujours d'un soin plus curieux.

On me dira « et la richesse? est-ce qu'elle n'opère pas, tout autant que la pauvreté, d'une manière fâcheuse? » Par elle-même et directement la richesse n'est pas une condition fâcheuse, ce sont les divertissements, les plaisirs, auxquels la richesse donne accès, qui font le danger. Il se peut, et on l'a vu assez souvent, que la richesse n'induise pas aux plaisirs. Son effet alors est favorable par la liberté qu'elle donne. On se soustrait plus aisément encore à la tentation du plaisir qu'au joug de la nécessité, cela est évident.

Il semble que ces réflexions appartiennent au chapitre des conditions extérieures, et cela est vrai; mais elles appartiennent tout autant au chapitre du caractère, car le besoin est chose relative. Pauvreté, gêne, aisance sont termes

n'indiquant pas des états absolus, — c'est selon l'homme. Pour l'un l'aisance commence à un point, qui est encore de la pauvreté pour un autre.

Pour que le lecteur admette ou comprenne ce qui va suivre, je dois l'avertir que de la visée pratique relève, selon moi, toute préoccupation de moraliser. Celui qui s'inquiète de la moralité des autres et désire l'améliorer, qu'il soit un moraliste simplement laïque, ou qu'il parle au nom d'une religion, est un esprit pratique ou prudent (c'est même chose). Voyons maintenant les effets de la visée moralisatrice dans l'artiste littéraire.

Si l'auteur ne peut se désintéresser, à aucun moment, des conséquences qu'ont les actes, au point de vue de la morale, s'il mène toujours de front la visée morale avec l'autre, il est voué à la gamme des émotions graves. Et c'est tout un style qui est déterminé; au moins il est déterminé que le comique et le spirituel seront absents de ce style.

En face de ceux-ci, il y a les esprits qui peuvent contempler le vice en lui-même dans ses démarches inconvenantes ou malavisées, et le voir comme un désajustement, un détraquement de l'esprit; contemplation plus artistique, en ce sens qu'elle est plus désintéressée : ce sont ceux-là qui savent nous faire rire ou sourire avec les traits sérieux, éternels de notre humanité. Je l'ai dit ailleurs, ces comiques, ces spirituels, ont souvent prétendu qu'ils étaient partis en guerre avec la visée moralisatrice de châtier le vice; je ne les en crois pas : après coup, ils ont aperçu ce résultat, et s'en sont tout naturellement couverts contre certains esprits chagrins ou étroits.

La visée moralisatrice — je l'ai énoncé ailleurs sous une autre forme — est toujours un péril pour l'œuvre artistique; je proposerai cependant une distinction. L'artiste au ton sérieux, qui veut nous moraliser par la peinture révoltante du vice, peut rester un observateur attentif, et un peintre

fidèle. Cela est prouvé par Richardson, Thackeray, et en général par les romanciers anglais. Il n'en est pas tout à fait de même de l'artiste qui veut nous moraliser directement par des caractères exemplaires, à peu près parfaits, en tout cas meilleurs que le commun des hommes. Celui qui, par un parti pris de moralisation ou d'optimisme, veut faire un monde supérieur à la réalité, dédaigne trop souvent de regarder la réalité, ou se dispense au moins de l'observation laborieuse — exemple Richardson lui-même dans *Grandisson*, les auteurs de pastorales, les auteurs de romans chevaleresques, Jean-Jacques-Rousseau, George Sand (en beaucoup de ses romans).

J'ai dit que la manifestation de l'antipathie avait sa valeur; en voici bien la preuve, puisque la tendance à manifester ses antipathies pour le vice sauve l'artiste, trop moraliste, du danger de tomber dans l'invraisemblable.

Il faut le dire nettement, les grands artistes sont nécessairement, je ne dis pas peu moraux, mais peu moralistes[1]; ce n'est pas un hasard, c'est une *condition*. Voici Shakespeare, Molière, La Fontaine, Balzac, Stendhal, rendez-les plus soucieux des conséquences morales, vous leur ôterez une partie de leur talent, parce que vous leur ôterez une certaine curiosité désintéressée, un certain goût indulgent pour toute réalité vivante, d'où le désir leur vient de rendre cette réalité dans sa pure et simple plénitude. Habituons-nous donc à admettre que les hommes divergent dans leurs développements, dans les directions. Sachons qu'on ne gagne d'un côté particulier qu'en perdant toujours un peu d'un autre côté; c'est-à-dire habituons-nous à la condition humaine.

1. Moral, moraliste, c'est différent. Je l'ai montré ailleurs.

II

La visée scientifique. — Il ne s'agit pas ici d'une aptitude prépondérante pour la science. Avec une telle aptitude on ne fait pas de la littérature; il se peut même qu'on ne la comprenne pas. Newton trouvait que les poésies étaient de laborieuses niaiseries. (Trop souvent, au reste, les poètes et les littérateurs ne sont ni plus ouverts à la science, ni plus justes envers elle.) Mais il faut définir ce que j'appelle ici l'esprit scientifique : c'est avoir, *sinon* de l'aptitude, au moins un certain goût ou curiosité pour les vérités générales, abstraites. J'appuie sur ce terme de vérité : l'artiste pur a du goût pour la réalité concrète à un point qui précisément le distingue, et le fait être ce qu'il est. Réalité concrète, et vérité abstraite, ou tout simplement réalité, vérité, on est trop porté à confondre ces deux choses qui plutôt s'excluraient.

Il y a de l'esprit scientifique, à des degrés très divers, chez beaucoup de littérateurs. Or le degré ici me paraît influer gravement sur les facultés littéraires. Un certain degré de cet esprit dans un littérateur gêne l'essor de l'une des imaginations que nous avons signalées : l'imagination des comparaisons, des métaphores, est découragée. Ce littérateur admettra la peinture réelle des choses, il pourra la cultiver avec soin et s'y distinguer; il ne s'exercera pas à chercher des images métaphoriques; il en trouvera peu et parfois même rebutera ce qui s'est, en ce genre, offert sans recherche. Il répugnera même un peu à ce procédé, si naturel aux poètes, si constant chez eux, l'*animation*[1]; en tout cas, il y sera peu apte. La prodigieuse richesse d'Hugo en métaphores, animations, vient en partie du caractère anti-scientifique de son talent, — d'autres traits (bien entendu) ont agi en même sens, notamment l'orgueil et l'absence de ménagement pour le public, qui

1. Voir le chapitre des *figures*, p.

résulte de cet orgueil. Rapprochez d'Hugo ce poète exquis et profond, Sully-Prudhomme. Quelle rareté de l'imagination métaphorique, ou même quel dénuement relatif! Le tempérament scientifique de M. Sully lui a interdit une acquisition de richesse, qu'au fond, peut-être malgré lui, il n'estimait pas, ou au moins pas assez pour la rechercher aux dépens d'autre chose. Ce n'est jamais impunément, pour certaines parties de l'imagination, qu'on se met en état d'écrire un livre, comme celui de M. Sully sur les principes des beaux-arts, jamais impunément qu'on étudie, comme Gœthe, les sciences naturelles, ou qu'on se fait critique littéraire.

Gœthe et Schiller diffèrent l'un de l'autre sous bien des rapports, mais il me semble que la différence la plus importante, celle qui commande les autres, est que Gœthe eut l'esprit scientifique et Schiller point [1]. Au reste parmi tous les poètes, Gœthe se fait remarquer par cet esprit. Je ne vois en France qu'un homme qui sous ce rapport rappelle Gœthe, c'est André Chénier; si ce dernier eût vécu, la ressemblance serait bien plus accusée.

Quand je considère les orateurs, je crois apercevoir tout d'abord deux familles assez distinctes : ceux qui raisonnent beaucoup, qui s'adressent à la raison, à la logique de leurs auditeurs, veulent les convaincre; et ceux qui sont véhéments, qui émeuvent et veulent entraîner par l'émotion, Bourdaloue et Bossuet par exemple au XVIIe siècle; de nos jours, Dufaure et Berryer.

On peut se demander, il est vrai, si le raisonnement, la logique, sont une même chose que l'esprit scientifique. Rousseau, raisonneur jusqu'à en être subtil, ne semble-t-il pas être par ses opinions, par ses goûts, un anti-scientifique? Cet exemple suffit pour nous porter à réfléchir. La faculté de raisonner, de suivre les conséquences d'un principe, de se manifester logicien, est certes une faculté nécessaire dans

1. Ou beaucoup moins.

les sciences, surtout les morales; faculté scientifique donc sans conteste. Celui qui la possède serait à ce titre doué pour faire de la science, mais il peut d'autre part — comme Rousseau — s'éloigner de la science, en vertu de goûts ou d'opinions qui l'entraînent en sens inverse, et en font un anti-scientifique de fait. Or en fait d'influence exercée sur les facultés littéraires, c'est le goût et l'estime pour les études scientifiques qui pèsent le plus [1].

Gœthe, Chénier, dont je parlais tout à l'heure, sont des produits du XVIIIe siècle, et à mon sens manifestent un trait distinctif de ce siècle. En aucun temps les artistes littéraires n'ont eu, en moyenne, autant d'esprit scientifique qu'au XVIIIe siècle, Rousseau mis à part, qui commence le vrai XIXe siècle (les siècles vrais ne concordent pas exactement avec les siècles officiels). Montesquieu, Buffon, Voltaire, Diderot, Chénier, artistes les uns par la forme uniquement, les autres par le fond de certaines œuvres autant que par la forme, ont eu non seulement de la curiosité et de l'estime pour la philosophie, la métaphysique, la science morale en train de se faire, mais pour la science physique et même pour la mathématique. On peut se demander de tel ou tel d'entre eux, s'il ne s'estimait pas plus comme esprit philosophique que comme artiste; mais l'incontestable, c'est qu'aucun d'eux n'aurait voulu être un pur artiste, et ne se serait contenté de ce titre à la gloire ou à la considération. Il me semble bien voir que l'artiste de notre siècle diffère sur ce point, et qu'en général l'esprit scientifique chez lui a notablement baissé. En cela, nos artistes descendent tous ou presque tous plutôt de Rousseau que de Voltaire. Chateaubriand, Lamartine ont manifesté, par des motifs un peu différents, de l'antipathie pour la science positive; Victor Hugo a une manière d'être anti-scientifique qui lui est propre, mais qui est bien la

1. Remarquons en passant la complexité de Rousseau. Subtil logicien quand il traite les idées générales ou qu'il s'occupe des autres, Rousseau, dès qu'il s'agit de lui-même, est un pur sentimental.

plus profonde et la plus radicale possible. Il s'imagine pouvoir découvrir, par la contemplation physique de la nature, les vérités dernières de l'ontologie; comment donc? il s'imagine les avoir trouvées. Passer en revue tous les artistes me mènerait trop loin; en résumé il n'est guère d'artiste de notre époque à qui il ne suffise d'être artiste, pour combler son ambition d'estime. Beaucoup sont fiers de se proclamer exclusivement artistes; c'est là le point très caractéristique. Je ne répéterai pas que l'art a gagné à cette spécialisation, en même temps que l'artiste, comme homme total, y perdait. L'intéressant, le curieux de cet institutionnel, c'est qu'il s'est produit dans un siècle, qu'on peut bien, je crois, qualifier de scientifique par comparaison. Cette anomalie apparente, je me l'explique par un autre phémonène, qui est bien aussi propre à notre siècle, l'hétérogénéité du public, déjà alléguée par moi, trop souvent peut-être.

Grâce à l'aire, devenue bien plus large du public intellectuel, il s'est formé des milieux spéciaux, qui ont appelé, provoqué, ou qui en tout cas soutiennent, encouragent cette spécialisation de l'artiste.

III

La visée génésique. — L'instinct sexuel tout seul, tout uni, ne produit en littérature que des scènes nécessairement courtes, lubriques ou comiques, selon l'humeur de l'artiste. Mais quand cet instinct se combine avec la sympathie, alors son rôle en littérature, ou plutôt le rôle de cette combinaison devient immense, grâce à l'étendue et à la variété que comporte le sentiment sympathique. Si la sympathie, par exemple, se développe chez l'homme d'une façon spéciale et privilégiée pour le sexe féminin, cela nous donne un genre de littérature très vaste. Voyez la place qu'occupe, dans la littérature du moyen âge et la moderne, l'amour chevale-

resque, l'amour platonique, la pastorale, la poésie galante, et sous des formes moins accusées, mais en réalité également dépendantes du même fond, les œuvres sentimentales et romanesques du siècle présent.

Que l'instinct génésique se montre ouvertement dans la composition littéraire et s'exprime avec crudité; — qu'il laisse seulement deviner sa présence et son influence (légitime et d'ailleurs inéluctable) — ou enfin qu'il se cache et se dérobe absolument sous une sentimentalité, qui en ce cas est toujours un peu affectée et un peu hypocrite, cela fait en littérature trois couleurs d'ouvrages très discernables.

En général, il faut le dire, l'expression littéraire de l'amour (teinte de l'une ou l'autre de ces couleurs) est affaire de mode. Selon les époques, plutôt que selon les individus, elle est libertine, ou voluptueuse, ou romanesque. Donc ces différences sont avant tout de l'institutionnel. Je prends des exemples : les auteurs du XVIIIe siècle admettent le ton libertin et en tout cas sont généralement voluptueux; le XVIe siècle est plutôt voluptueux que libertin; le XVIIe siècle est romanesque, et même avec une mesure de faux et d'hypocrite; le XIXe siècle, en ceci comme en bien des choses, plus large, plus hétérogène que les autres siècles, est, suivant les moments ou suivant les régions, libertin, voluptueux et romanesque. Le moyen âge a été singulièrement romanesque dans la littérature des hautes classes, grossier, libertin dans sa littérature bourgeoise et populaire. La littérature amoureuse de l'antiquité est libertine ou voluptueuse, peu ou point sentimentale.

Le ton libertin, le ton voluptueux, prouvent-ils, là où ils se montrent (époque ou homme), que l'instinct génésique y soit naturellement plus fort, plus pressant? Croyez-vous que les deux sexes au XVIIe siècle aient eu réellement un penchant moins fort, l'un pour l'autre, qu'au XVIIIe? Croyez-vous que Voltaire, très libertin littérairement parlant, ait eu plus d'instinct sexuel que Corneille ou Racine? Non; seulement

c'est affaire de liberté dans l'expression; on tait aujourd'hui ce que demain on croit pouvoir dire. Remarquez que ceci a encore trait à la question de savoir ce que le littérateur révèle de soi; car nous voyons ici encore, entre le littérateur vrai et le public, s'interposer le personnage, plus ou moins commandé par le goût général. Sous Louis XIV, il faut les apparences platoniques; au XVIII[e] siècle, le libertinage est un moyen de succès — et d'opposition.

LIVRE III

CHAPITRE I

LA QUESTION DU PROGRÈS

I

Y a-t-il ou n'y a-t-il pas du progrès en littérature? Il n'est pas inutile, je crois, de se souvenir d'abord qu'en dehors de la littérature, dans les autres activités de l'homme, il y a tendance à une sorte de progrès. En une société paisible et convenablement réglée, il y a tendance à ce que les richesses matérielles s'accumulent, et à ce que les notions exactes sur la nature et sur l'homme s'accumulent de même; bref, à ce qu'on devienne plus riche et plus instruit. Ce progrès a la forme simple d'une accumulation. J'en fais la remarque. Plus tard peut-être nous servira-t-elle.

Ce progrès, qui se produit ordinairement ou tend à se produire à côté de la littérature, n'a-t-il aucune action sur elle? lui demeure-t-il tout à fait étranger, tout à fait inutile? L'esprit répugne à l'admettre, ce me semble; mais c'est là une impression purement subjective.

Cependant, si les hommes vont toujours s'instruisant davantage de leur propre nature, en même temps que de la nature extérieure, il semble bien que la littérature — expression de la nature humaine, c'est convenu, accordé — doive contenir

une *représentation* psychique de l'homme, toujours plus détaillée, plus ample, plus copieuse et plus diversifiée.

Cette hypothèse me paraît assez probable. Voici toutefois une objection que je me fais, que je mets dans la bouche d'un contradicteur imaginaire : « Cette science psychologique dont vous nous parlez, court, comme toute science, après des idées générales; c'est là son butin; son trésor. L'art littéraire s'en va à l'autre pôle, puisqu'il cherche à peindre la réalité objective, l'individu le plus concret possible. Pour cette fin propre à l'art, la science abstraite offre-t-elle quelque secours, prête-t-elle son concours? Il faudrait que l'abstraction fût transmuable en particularité; l'est-elle? Il semblerait plutôt que l'artiste, quand il se saisit d'une vérité abstraite et prétend l'objectiver, l'incarner en quelque type, fasse ordinairement une œuvre manquée. » Il y a du vrai certes dans cette observation. Et je crois que l'artiste qui a lu beaucoup de traités de psychologie fera bien de ne pas s'en souvenir, au moment de dessiner ses acteurs. Mais je crois aussi que, s'il ne connaît pas du tout la psychologie abstraite, il fera à grand'peine de superficiels croquis. Il faut avoir de l'acquis psychologique, pour démêler, dans les hommes vivants qu'on observe, les ressorts même élémentaires; sans cette clef, on n'ouvre pas le dedans. Sans doute l'artiste dessine avant tout les dehors; c'est par les dehors qu'il doit nous donner l'idée du dedans; il faut qu'il évite la tentation de supprimer ou négliger les dehors et d'aller droit à la formule abstraite. Pour cela l'artiste fera bien, comme je l'ai dit, d'oublier la psychologie apprise. Mais, qui n'en sait rien de rien, en revanche, ne démêlant pas les rapports du dehors au dedans, puisqu'il ignore le dedans, ne nous offrira que des dehors sommaires, dessinés de chic, si je puis dire. C'est, tenez, la même question que celle de l'anatomie pour l'artiste dessinateur, absolument la même. Celui-ci, s'il ne connaît l'homme physique qu'en sa fleur de peau, s'il ignore les dessous profonds, les muscles intérieurs, la charpente

osseuse, nous fera des enluminures du moyen âge. Il est vrai que s'il est un savant anatomiste, sans plus, son travail ennuyeux et froid, point artiste, n'aura que la valeur d'un renseignement scientifique. Mais qu'en conclure, sinon qu'il faut de l'art allié à la science, et de la science, préalablement à l'art? Ceci admis, on comprend que Molière, Racine, La Bruyère, La Fontaine, aient dû avoir pour prédécesseurs Montaigne, Charron, Descartes, Pascal, La Rochefoucauld, Arnauld.

Ces instituteurs apparents sont loin d'avoir tout fait; une foule anonyme a peut-être plus agi, un monde lettré, savant, composé d'une quantité d'hommes exercés, aiguisés, les uns aux distinctions de la théologie, les autres à la logique du droit; et puis encore un monde mondain de seigneurs et de dames, qui pendant un quart de siècle ont joué laborieusement à faire des maximes et des portraits. On a tort quand, dans les causes formatrices des grands écrivains, on n'allègue que d'autres écrivains antérieurs; le commerce d'hommes restés obscurs a, je le répète, autant agi.

La science ou les sciences, qui ont l'homme pour objet, se sont progressivement accrues, et par suite de ce progrès, l'artiste a dû voir plus clair, mieux distinguer, plus finement discerner dans la demi-obscurité — pour ne pas dire plus — de l'âme humaine. En même temps l'artiste a peut-être trouvé dans le progrès de la science une tentation, un danger auquel il ne se peut pas qu'il ait toujours échappé. Voilà, ce me semble, le résumé de ce qui précède, et les conclusions auxquelles nous avons pour le moment abouti. Nous ne sommes pas encore, je le reconnais, sortis de l'hypothèse.

Autre observation, l'artiste copie le vivant au moins en partie; il simule, il représente toujours à quelque degré l'homme qu'il a sous les yeux : or ce modèle vivant — c'est encore une vérité qu'on ne contestera pas, je crois — devient par degrés, dans son for intérieur, dans sa psychique, plus complexe ou plus compliqué, comme on voudra. Pourquoi?

Parce que les rapports, que l'homme « soutient » avec la nature et avec son semblable, bien que partant d'un fond toujours le même, et de quelques principes ou éléments simples, toujours aussi peu nombreux, ces rapports, dis-je, revêtent des formes toujours plus multiples. Or, c'est justement la forme des rapports qui importe à l'art, tandis que les éléments simples et abstraits sont l'affaire de la science. A mesure que la civilisation marche, l'artiste a donc devant ses yeux un modèle plus riche en variations, en diversités. Il a plus d'hommes divers à copier; et dans chacun de ces modèles possibles, il a à mettre plus d'éléments particuliers, caractéristiques. Et s'il est vrai, comme nous le disions tout à l'heure, que l'artiste soit devenu d'autre part plus apte à discerner, il se trouve qu'en fin de compte le progrès général apporte à l'artiste un double avantage — en tendance au moins — d'avoir sous ses yeux un sujet plus riche, et de posséder pour l'exploitation de cette richesse des moyens plus sûrs.

Nous sommes toujours, je l'avoue, dans la déduction et l'hypothèse.

II

La question du progrès littéraire n'est pas précisément une curiosité toute moderne. Cicéron, sans vouloir remonter plus haut, se l'est posée; et après lui, l'auteur, quel qu'il soit, du Dialogue des orateurs l'a fait débattre à ses personnages; mais la discussion en règle a eu lieu pour la première fois chez nous. Sur cet épisode de notre histoire littéraire, qu'on appelle la querelle des Anciens et des Modernes, nous avons un livre très bien fait, celui de Rigault.

Perrault, Boileau, Fontenelle, Mme Dacier, Lamothe, tous ceux qui entrèrent dans la mêlée, ici ou ailleurs (en Angleterre notamment), amalgamèrent, dans leur argumentation pour ou contre le progrès, les preuves par raisonnement déductif (dans le genre de celles que nous venons de donner) et les preuves par l'expérience. Le rapporteur de cette que-

relle, partisan lui-même fort décidé des Anciens, et par conséquent avocat autant que juge, Rigault, a mêlé, comme les autres, les arguments à priori et les exemples historiques. Mais à mon avis Rigault, pas plus que Boileau ou Perrault ou Fontenelle, n'a vu la grosse difficulté préliminaire; il n'a pas vu que sur cette question de la supériorité des anciens, ou de leur infériorité, les deux partis seraient impuissants à se vaincre, aux yeux d'un esprit neutre et équitable, tant que certaines conditions ne seraient pas remplies.

Toute œuvre est susceptible d'une foule de qualités, comme d'une foule de défauts. Si je prise capitalement telle qualité, je pourrai bien trouver Homère supérieur à tout; mais je ne convaincrai jamais un adversaire qui met hors de pair une qualité différente. Si je suis avant tout sensible à tel défaut, je jugerai autrement que l'adversaire qui compte ce défaut pour rien; mais aussi je ne le persuaderai pas. Il faudrait décider que tel mérite est le capital. Ce serait alors une manière de mesure commune, un mètre qui permettrait la comparaison. Il se peut que jamais on ne s'accorde sur un mètre, mais il est certain que faute de cet accord le procès n'aura pas de fin.

III

Quel sera le mètre? — Il y a dans toute œuvre littéraire deux éléments dont l'un commande à l'autre : 1° l'élément émotionnel; 2° l'élément psychique (que j'appellerai volontiers scientifique, puisque la connaissance de l'homme est de la science).

L'émotion qui se dégage d'une œuvre n'a rien de fixe; elle dépend de chaque lecteur; et pour le même lecteur, elle varie suivant ses dispositions du moment. Je suppose que nous voulions comparer deux ouvrages, quel mètre prendrons-nous? L'émotion qui s'en dégage? Laquelle alors? la vôtre ou la mienne? Et encore, la mienne d'aujourd'hui, ou celle de demain?

La vérité psychique, déposée dans une œuvre, ne dépend, au contraire, ni de vous ni de moi; elle nous est extérieure; elle est objective; elle existe réellement en quantité fixe, invariable dans une œuvre donnée. On peut donc comparer deux ouvrages par la vérité psychique qu'ils contiennent. Que ce soit pratiquement facile, qu'on réussisse aisément à mesurer la valeur respective des œuvres, ce mètre à la main, c'est une autre question. La difficulté n'est pas une raison suffisante pour rejeter un moyen, quand il est nécessaire et qu'il paraît être unique.

Et en effet, parcourez les historiens littéraires; si vous élaguez les impressions et jugements personnels non motivés qu'ils expriment, si vous observez ces historiens uniquement là où ils raisonnent un peu serré, vous verrez qu'ils n'ont pas d'autre mesure commune que la vérité de l'homme imaginé. Il a manqué seulement aux historiens, aux critiques, d'être plus conscients de leur principe, et surtout plus explicites. Essayons de développer et de préciser ce qui est au fond la théorie de tout le monde.

Supposons que je veuille comparer Homère avec un littérateur moderne, le criterium que j'ai adopté me permet de considérer comme tout à fait accessoires et secondaires certaines formes matérielles : Homère a écrit en vers; je ne me refuserai pas pour cela de mettre à côté de lui un moderne qui aura écrit en prose; son œuvre est ce qu'on nomme un poème épique; de mon point de vue, je remarque qu'entre un poème et un roman, il n'y a qu'une différence superficielle. Dans celui-là il y a ce qu'on appelle des héros, des guerriers, des princes; dans celui-ci il y a des citadins, des bourgeois; mais que nous font les conditions sociales, sorte de vêtement, d'habit extérieur, à nous qui cherchons l'homme intérieur? Je puis donc me demander qui est le plus vrai d'Homère ou de l'un des poètes, ou des romanciers modernes en possession d'une grande renommée, Gœthe, Hugo, Byron, Balzac, Stendhal ou Dickens.

Mais à peine la question est-elle formulée qu'elle ne paraît plus assez explicite, car certainement on répondra, avec raison : « Homère est vrai et Balzac est vrai ». Allons donc plus avant. Sont-ils vrais de la même manière? n'y a-t-il pas à cet égard quelque différence qui saisisse d'abord? Certes il y en a une. Un personnage de roman moderne réfléchit visiblement une société très diversifiée, et très compliquée. Il nous apparaît, explicitement ou implicitement, que la tête de ce personnage est meublée de notions de toute sorte; aussi quand il raisonne, a-t-il à balancer, pour et contre une action qui le sollicite, des arguments assez développés. Il possède une prévision des effets qui va loin en avant dans le temps, une imagination qui se représente les choses loin au large dans l'espace. Le conflit moral qu'il porte en lui (comme l'homme de tous les temps) a, par suite de sa richesse de notions et d'expériences, des péripéties très variées. La passion maîtresse ici ne va pas à son but d'un élan direct, et d'une atteinte immédiate. Les autres intérêts auparavant la traversent, l'arrêtent, la suspendent. Bref ce personnage présente une abondance, une richesse psychique considérable. Et d'autre part il est très distinct des personnages voisins. Si le trait marquant de son caractère est d'être généreux, il a une manière d'être cela qui le différencie d'avec un autre généreux. Pourquoi? C'est qu'en ces deux hommes la chaîne des expériences intellectuelles est très différente, et aussi la combinaison que les autres passions forment avec leur générosité.

Au sortir de ce monde compliqué, riche en éléments psychiques, l'humanité d'Homère me frappe par sa simplicité.

Achille physiquement est grand, fort, agile. Son caractère moral est d'être bouillant, emporté, vindicatif. On lui enlève une captive, il laisse battre ses compagnons. On lui tue son ami, il faut qu'il tue Hector à son tour, et il reprend ses armes. Ce qu'il fait, ce qu'il dit, me donne l'idée d'une sorte de grand enfant qui obéit à des mobiles simples et communs

(de son temps), qui a dans la tête un petit nombre de vues courtes, et par suite ne diffère de ses compagnons ou de ses adversaires Ajax, Diomède, Hector (et d'autres encore), que parce qu'il est un peu plus fort, ou plus léger, ou plus impétueux dans la bataille, distinction très superficielle, caractéristique peu profonde.

Tous les caractères d'Homère prêtent aux mêmes observations, sans en excepter l'adroit Ulysse, le plus intellectuel de ses personnages. Certes il a des ruses de Peau-Rouge ou de paysan. On avouera cependant que les combinaisons de son esprit ont beaucoup moins d'ampleur que celle d'un Yago, d'un Tartuffe ou d'un Pecksniff.

De même un sentiment donné, dans Homère, le repentir d'Hélène par exemple, a toujours une expression courte, peu de développement; c'est une gamme brève à deux ou trois notes. « C'est l'homme du temps. Homère ne pouvait pas deviner et peindre l'homme moderne. » Je suis tout à fait de cet avis.

« Et pour peindre l'homme de son temps comme il l'à fait, il lui a fallu un génie égal, sinon même supérieur, à celui du plus grand des poètes modernes. » Ceci est un autre problème; on peut l'agiter avec passion; on ne le résoudra pas.

Le plus grand des poètes postérieurs à Homère, Virgile, Dante, Shakespeare, Byron, Gœthe, Hugo, mis en présence de la réalité qu'Homère eut devant ses regards, eût-il mieux fait qu'Homère ou plus mal? Que je dise l'un, que je dise l'autre, ce ne sera jamais qu'une conjecture personnelle, affaire d'affection et d'engouement, car comment prouverai-je? par la comparaison des divers génies, des diverses facultés intellectuelles? L'innéité d'un homme, son intérieur originel, est absolument insaisissable. Je suis tout à fait disposé à croire qu'Homère, vivant dans le monde moderne, y eût fait une œuvre complexe et riche, de même que Shakespeare ou Gœthe eût fait, à la place d'Homère, une œuvre simple et

pauvre, psychologiquement parlant; jusque-là j'énonce des probabilités acceptables. Mais assurer que Shakespeare eût mieux fait qu'Homère à sa place, ou qu'Homère eût mieux fait que Shakespeare à sa place, c'est une assertion qui fait sourire, car elle prétend donner des rangs précis à des œuvres qui n'existent pas.

Ces sortes de discussions appartiennent à la passion, à la partialité littéraire; il faut que sur toute chose l'homme fasse église, secte ou coterie.

Je sens le besoin de m'expliquer avec plus de précision encore sur la richesse psychique des personnages, laquelle pour moi mesure la valeur des œuvres. C'est d'abord la quantité d'actions que le personnage fait en conformité avec le caractère qui lui est donné, et la quantité d'actions dont nous le concevons capable sans qu'il les fasse, et c'est aussi la quantité des actions qu'il ne fera jamais à notre sentiment. Secondement c'est la quantité d'idées, d'opinions qui lui sont attribuées, en harmonie évidente avec ses actions, soit que les idées commandent aux actions comme causes, soit au contraire qu'elles paraissent engendrées par les actions, comme une suite et un effet. Enfin c'est la quantité de locutions, de tours, de façons de parler qui vont avec le reste, qui semblent en résulter forcément, et par suite sont propres au personnage.

Sans doute la richesse psychique d'un personnage, si on veut la saisir dans son degré précis, et par comparaison avec celle d'un autre personnage, échappe souvent à une mesure exacte, à une graduation incontestable; j'en ai déjà fait l'aveu. Pour être à peu près sûr de son affaire, et surtout pour que la conclusion s'impose à l'esprit du spectateur juge, il faut avoir soin de comparer des créations qui diffèrent pas mal en degré; il faut prendre deux auteurs dont l'un soit riche, et l'autre pauvre, ou à peine aisé. Et si c'est la richesse psychique de deux époques que l'on veut comparer, la différence n'apparaîtra incontestable qu'entre deux épo-

ques assez distantes en civilisation; par exemple entre les gens du XVII[e] siècle et ceux du XIV[e] siècle. Supposez que la mesure fût applicable seulement en ces cas, un peu extrêmes, il serait tout de même assez constaté par là que la mesure existe, et qu'elle peut servir. Mais après ces précautions et réserves, j'ajouterai que notre mesure, bien maniée, peut donner des résultats encore sensibles, dans son application à des gens moins éloignés les uns des autres.

IV

Le principe de comparaison que je propose (ou tout autre équivalent, mais il en faut un) une fois accepté, on pourrait procéder à des expériences. On ferait avec ampleur des tentatives comme celle que j'ai tout à l'heure simplement indiquée, en parlant d'Homère. Des parallèles, très détaillés et très serrés, devraient être essayés entre deux littératures assez distantes dans le temps. Il serait raisonnable de commencer par reprendre la fameuse comparaison de l'antiquité grecque avec la littérature de notre temps. Et cela par plusieurs motifs. Le principal c'est que l'antiquité grecque, dans l'esprit de quantité d'hommes, a joui longuement, si même elle ne jouit encore présentement, d'une estime toute exceptionnelle, qui a eu la ferveur d'un culte. Et ce mot de culte, je l'emploie ici non pas seulement parce qu'il y a eu vraiment des adorateurs, mais parce que je songe à une conséquence très grave. Au fond la littérature grecque est conçue comme une merveille, une sorte de miracle. Or si ce culte de l'antiquité est justifié, si l'humanité, en Grèce, a débuté par des œuvres que rien jusqu'ici n'a dépassées, n'a même égalées, l'évolution des choses littéraires diffère absolument du mouvement général. Elle devient un étonnement, un mystère. Le *miracle grec* suffit à lui seul pour démentir toute théorie de progrès.

L'historien, qui veut mettre dans ses études quelque philo-

sophie, est complètement dérouté. La question première qui s'impose à lui est donc d'examiner si Homère, et Pindare, et Sophocle et quelques autres, sont réellement aussi « divins » que cela se dit couramment, dans le monde auquel je fais allusion.

Je ne puis évidemment pas entreprendre de discuter la divinité des antiques, avec chacun de ceux qui l'ont affirmée, et célébrée. Je me bornerai à des remarques qui rentrent bien dans mon sujet. On s'est servi de deux sortes de probation. L'une est ou semble expérimentale, l'autre relève de la déduction, du raisonnement hypothétique, — nous n'excluons pas d'ailleurs ce procédé, car nous-même, au début de cet article, en avons donné l'exemple.

Comment démontre-t-on expérimentalement que les Grecs ont fait jadis, mieux que personne depuis? On relève, dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres quelque qualité, qui s'y rencontre en effet, car sur ce point on ne surprend pas notre religion; mais on nous présente cette qualité, en termes enthousiastes, avec des éloges démesurés, avec une préférence décidée sur tous les autres mérites possibles. Il ne manque qu'un point, le point capital, c'est d'établir qu'en effet la qualité, si outrageusement exaltée, soit sans conteste le premier des mérites. Si je nie le point, tout tombe. Nous voici, comme on voit, revenus à l'entente nécessaire dont j'ai parlé tout d'abord.

Il semble bien qu'on ait senti l'objection possible. Et de là la seconde espèce des preuves qui nous ont été présentées. On a essayé de prouver la supériorité des anciens en l'expliquant, c'est-à-dire en montrant qu'elle avait dû être, qu'elle avait été nécessitée par des causes larges. Et je le répète encore une fois, le procédé aurait sa valeur, si les causes alléguées étaient sérieuses.

Boileau, répondant à Perrault, Voltaire dans quelques articles du *Dictionnaire philosophique* — pour ne pas parler d'autres, — ont esquissé quelques parties de cette théorie

explicative. Je la trouve plus entière, plus exemplaire et plus à portée, dans le livre de Rigault, et je l'y prends : « Au lieu, dit Rigault, de se demander si les anciens étaient supérieurs aux modernes (on voit donc que Rigault se défie de la démonstration expérimentale),... il aurait fallu distinguer entre les œuvres de l'humanité, celles qui ont besoin du temps, et celles qui peuvent s'en passer, pour atteindre à la perfection. » Selon Rigault les œuvres qui ont besoin du temps sont les sciences pratiques, comme la médecine, les sciences naturelles et mathématiques, la psychologie même. En ces sciences nous avons dû devenir supérieurs, grâce au temps. « En second lieu il existe un autre ordre de travaux, des arts mixtes, composés pour ainsi dire de matière et de pensée, comme la statuaire, la peinture et la musique. » Dans ces arts encore on a dû devenir supérieur pour la *partie matérielle*. « Ces arts ont pu être à l'origine imparfaits et parfaits tout à la fois ; parce qu'ils se composent d'une partie intellectuelle, capable d'une perfection immédiate, et d'une partie matérielle nécessairement destinée au progrès.... Et enfin il y a d'autres arts plus purement intellectuels, comme l'éloquence et la poésie, qui n'ont besoin pour atteindre à leur perfection que de pensées fortes, de sentiments vifs, de beaux génies pour les rendre et d'une langue capable de les exprimer. Or ni ces pensées, ni ces sentiments, ni ces beaux génies, ni cette langue simple et riche n'ont manqué aux anciens. Ces dons même ont été plus complets dans la *jeunesse du monde*, parce que, sans parler de l'avantage des climats et des institutions politiques, le génie humain était plus *frais* et plus libre, le goût plus naturel et plus simple, les langues plus harmonieuses et plus pures. » Conclusion, il y a des arts où nous avons dû tomber en décadence.

D'abord la jeunesse du monde est une métaphore, et rien qu'à ce titre déjà je m'en défie. Et voyez si j'ai raison. Que veut dire ici le monde? Cela équivaut, je pense, à génie ou

esprit humain. Mais alors, puisqu'il s'agit, non de la nature qui dure elle sans d'ailleurs vieillir perceptiblement, mais des hommes, je vais objecter ceci, l'humanité n'a physiquement ni jeunesse, ni vieillesse. A chaque instant, elle compte dans ses rangs des êtres vieux, et des êtres aussi jeunes que possible. Et puisqu'on a parlé de fraîcheur (terme encore métaphorique), le génie des jeunes en toute époque doit avoir la même fraîcheur, puisqu'ils sont également jeunes. Le principe de la jeunesse du monde, d'où Rigault déduit la fraîcheur du génie, ne se soutient pas comme réalité. C'est, sans aller plus loin, une pure analogie vide de rapports sérieux. A présent confrontez l'idée avec l'expérience. Au temps d'Homère le monde était jeune, d'où par supposition le génie d'Homère; mais le monde était sans conteste plus jeune encore un siècle, cinq siècles, dix siècles avant Homère. Les sauvages, vivant dix siècles avant Homère, auraient dû produire quelque chose de supérieur à Homère. Pourquoi ne l'ont-ils pas fait? Je m'étonnerais, si on réussissait à répondre sans recourir à un ordre d'idées, tout autre que la jeunesse du monde et la fraîcheur du génie humain.

En remontant l'argumentation de M. Rigault, je rencontre encore une assertion qui me paraît dure à accepter. Il y aurait des choses, la poésie, l'éloquence, qui se passeraient du temps pour atteindre la perfection; rien moins que ça, la perfection [1]! Sondez, à présent, cette expression *le temps*.

1. A lire les anciens sans parti pris, on les goûte, on les admire, on les aime. Ce qu'on admire en eux c'est le commencement de toutes les qualités, de toutes les beautés, et on les aime par reconnaissance, comme des précurseurs qui nous ont puissamment servis. Leurs lacunes, leurs défauts, qu'on ne se cache pas, on les comprend. Avec leurs défauts les anciens ont été tout ce qu'ils pouvaient être eu égard au temps. — Parmi les autres antiquités, la Grèce garde une prééminence incontestable pour nous, Occidentaux, comme celle qui a eu le moins de merveilleux, de bizarre, d'anti-naturel; qui a été la plus sensée, la plus droite et simple dans ses conceptions, son langage. On voudrait s'en tenir à ces relations amicales et franches avec les anciens; mais leurs idolâtres ne nous le permettent pas. Ils nous donnent ce commencement pour une fin. Ils nous affirment que ces anciens Grecs ont eu une hauteur de raison, une perfection de goût, une richesse d'invention psychologique qu'on n'a plus jamais atteinte (et beaucoup disent qu'on n'atteindra jamais plus). Ils nous forcent ainsi à traiter les anciens comme

Ce temps dont on peut se passer, cela veut dire ou rien, ou les travaux, les règles et modèles accumulés par des prédécesseurs. Rigault, continuant, nous dit : « la poésie, l'éloquence n'ont besoin que de pensées fortes, de sentiments vifs, de beaux génies pour les rendre et d'une langue capable de les exprimer ». Je voudrais bien savoir ce que c'était, dans l'opinion de Rigault, qu'une pensée forte? Quant aux sentiments vifs, cela me semble plus clair; mais si Rigault croit que sentir vivement, ou même violemment, suffit, nous ne pouvons faire compte ensemble. On voit des sauvages et des barbares sentir jusqu'au transport, jusqu'au délire et à la rage, et cela les rend plutôt muets qu'éloquents. J'ai vu des gens, sous l'empire de l'émotion la plus vive, bredouiller; évidemment pour être orateurs, ou poètes, quelque chose, à avoir en surplus de l'émotion, leur manquait. Et enfin cette langue capable d'exprimer les pensées fortes, Rigault professe évidemment qu'on l'a eue sans le secours du temps. On l'a donc reçue toute faite. D'où et de qui? De la providence? Du génie natif, espèce de providence déguisée? Demandez-en des nouvelles à ceux qui, au lieu de rêver la théorie des langues, l'ont étudiée avec labeur. N'est-il pas trop évident que les mots viennent à la suite des notions et pour les communiquer; or, les notions ou idées s'acquièrent à mesure de l'expérience, c'est-à-dire sous la condition du temps, dont finalement on ne se passe en rien, ni pour rien.

Est-il besoin de le dire? Je n'en veux pas à Rigault personnellement. Je m'attaque à lui parce qu'il me paraît avoir raisonné ce sujet au moins aussi fortement qu'aucun autre. En montrant où en était Rigault, je fais voir de quels arguments beaucoup de personnes se payent encore de nos jours.

on ferait d'un auteur moderne; à les lire, sans considération de l'époque et des conditions du moment; à exiger d'eux tout ce qu'on leur attribue; dès lors qu'on crie au miracle, il faut y aller voir et regarder d'un œil sévère; l'intérêt de la science l'exige.

V

Ce progrès en richesse psychologique, que nous n'avons pas encore prouvé, que nous avons supposé, parce qu'il nous est jusqu'à un certain point garanti par le progrès général, aurait, je le remarque, la même forme que le progrès général; comme lui, il serait une simple accumulation. Je rappelle que le progrès général ne paraît quelque peu déterminé qu'autant qu'il s'agit d'accumulation des richesses ou des connaissances; nous devons, en suivant l'analogie, supposer qu'en littérature il n'y a non plus de progrès bien déterminé, que sous cette forme d'accumulation que nous avons expliquée. En fait de goût, par exemple, nous aurions donc à priori des raisons de douter.

Qu'est-ce que le goût? A mon avis, c'est d'abord un oubli de soi, plus apparent que réel, analogue à la politesse. Goût et politesse ont ensemble un rapport étroit. Comme l'homme bien élevé dans un salon, l'auteur, dans son œuvre, supprime ou au moins réprime les manifestations de sa personnalité. Aucun signe d'orgueil ni de vanité; aucune affectation de quelque qualité que ce soit; nulle montre des avantages personnels ou sociaux que l'auteur peut posséder. Sans doute il veut obtenir l'estime du public, ou même mieux que l'estime, mais uniquement par la bonne exécution de l'œuvre; l'œuvre seule parlera pour lui : ce goût-là est contrainte du caractère.

Il est un autre goût, une autre contrainte que l'auteur exerce, non plus sur son moral, mais sur ses facultés intellectuelles. Ceci est plus rare, parce qu'on se défie beaucoup moins des défauts de son esprit que des défauts de son caractère; et qu'on en a bien moins conscience. L'auteur, qui possède ce second genre de goût, se surveille pour ne pas abonder, ne pas insister trop sur une idée, sur une opinion, lui fût-elle très chère. Mieux encore, il ne développe pas jusqu'au bout telle faculté qu'il peut avoir; spirituel, il

craint d'abuser de la plaisanterie, même bonne. A-t-il l'imagination fertile, riche d'images, de métaphores, il en retient, ne lâche pas tout. En toutes les directions où la pente de son esprit le mène, il s'arrête à temps, il tâche de faire une part raisonnable à chacune; sa pensée, son style résultent d'une sorte d'équilibre gardé avec vigilance.

Le goût parfait en ces deux formes (nommez-les, si vous voulez, modestie, mesure) est, bien entendu, un idéal, qu'on n'atteint jamais tout à fait. De notre temps, un bel exemple de goût, c'est Renan.

Achevons de déterminer le goût par ce qui s'en distingue. L'abondance psychique dans les personnages, dans les émotions, les sentiments, bref l'invention, voilà le bien positif de la littérature. Le goût, lui, vise l'absence de défauts, le bannissement du mal littéraire, sous toutes ses formes, intempérance, inconvenance, préciosité, affectation, ingéniosité, etc., voilà le bien négatif.

Faire bien, éviter de faire mal, sont les deux procédés où tout art se renferme. Si nous appelons goût ce qui relève du second procédé, et invention tout ce qui relève du premier procédé, nous aurons les deux grands aspects de toute littérature.

Et maintenant y a t-il quelque cause qui, jusqu'à un certain point, obligerait une époque donnée à avoir plus de goût que l'époque antérieure? Pour le moment, je ne l'aperçois pas. Si cette tendance existe, en tout cas, elle n'a pas de rapport manifeste avec le progrès général, avec l'accumulation des connaissances. Elle sortirait donc d'ailleurs, et de quelque cause, en tout cas moins large, moins constante, purement temporaire. Et par suite il se pourrait que, selon les temps, ce même effet fût produit par des causes très différentes.

Si les causes, qui établissent momentanément le règne du goût, nous sont encore cachées, en revanche il semble bien qu'on aperçoive une cause propre à limiter ce règne, à empê-

cher qu'il ne se prolonge pendant des siècles, à le couper au moins par des périodes d'anarchie plus ou moins longues.

Cela vient du plus profond de l'homme, des principes élémentaires qui nous meuvent.

Lorsque je fais de la science théorique ou de l'art pratique, j'obéis en chacun de ces cas à un mobile simple et unique; ou je ne vise qu'à accroître mes connaissances; ou je ne vise qu'à accroître mes utilités, comme disent les économistes. En fonction de littérateur, l'homme a deux visées simultanées, ce qui ne veut pas dire concordantes. L'artiste cherche sans doute (un peu inconsciemment) à accumuler lui aussi les vérités ou plutôt les traits réels, dans les personnages qu'il crée, il tend à faire ces personnages toujours plus amples ou plus profonds; mais d'autre part l'artiste veut émouvoir; il faut qu'il émeuve, et cette visée est pour lui la primordiale.

Or une loi naturelle (que Bain a appelée la relativité) est là, qui fait qu'une chose sentie, après quelque temps se sent moins, et puis ne se sent plus; loi générale, vraie pour l'esprit comme pour les sens.

Supposez une époque — vous pouvez penser, comme je le fais en ce moment, à notre époque appelée classique — qui ait atteint quelques-unes de ces belles qualités, dont se compose le goût, discrétion, modestie, respect de soi et du lecteur. Cela a beau être bon, excellent, au bout d'un temps, on en a assez; cela ne pique plus, ou pique trop peu. Quelque immodestie, quelque outrecuidance, choses inférieures au point de vue du jugement esthétique, auront cet avantage de plaire, parce qu'elles auront le pouvoir de raviver l'émotion. Et somme toute, cela vaut mieux; pour l'art, et de par la destinée sociale qui lui est dévolue, tout plutôt que la froideur. N'empêche que c'est une décadence partielle.

Cependant la loi qui a imposé cette variation continue d'être, et de presser les esprits. Qu'arrive-t-il en conséquence?

Qu'un jour ou l'autre les défauts, dont on avait remplacé des qualités devenues fades, vont sembler fades à leur tour. Et sans paradoxe aucun, la loi, qui avait amené le mauvais goût, ramène le bon; ce qui nous avait fait déchoir nous retire en haut; ou du moins cela peut se passer ainsi, cela est en tendance. Mais comme après tout il se peut qu'on ne remonte pas tout à fait à l'ancien point, ou qu'on ne le dépasse pas, ceci n'est pas à strictement parler une tendance progressive.

Considérez, comme déjà — et quoique nous n'en soyons encore qu'à l'observation prime-sautière et superficielle — la forme de l'évolution littéraire apparaît complexe et à la fois flexible, fluctuante, si vous voulez.

Pour la décrire, nous sommes déjà tenus d'employer deux formules que voici : En littérature, il y a une accumulation psychologique presque déterminée. — Et il y a presque forcément aussi des déchéances momentanées, que réparent, que rachètent des remontées à peu près égales.

Ce formulaire est évidemment trop simple; il ne rend pas toute la complexité, tout le flottement des choses. Essayons d'en approcher davantage.

Voici par exemple Voltaire auteur tragique. Si je le compare à Racine, je puis trouver que les personnages de Voltaire sont notablement plus superficiels. Leur être artistique se compose de moins de traits et de traits moins profonds. De Racine à Voltaire, il y aurait donc plutôt appauvrissement. Mais d'abord je me donne un tort grave, si je fais décider la question du progrès entre deux époques par deux champions. Il faut constituer une bataille, je veux dire une comparaison générale. Et il ne faut pas tenir compte des succès particuliers dans les différentes armes, je veux dire les différents genres. Que la tragédie du XVIII[e] siècle soit plus pauvre que celle du XVII[e], qu'en conclure si d'autre part le roman est infiniment plus riche? C'est finalement d'un ensemble, comparé à un autre ensemble, que la

conclusion doit sortir; c'est la mêlée de toutes les armes qui décide du sort de la bataille.

D'un siècle à un autre, de par la loi de la variation, de par cette envie de changer, si utile, que nous avons signalée, il y a souvent transport du travail d'un genre littéraire sur un autre. Ou encore l'effort, qui s'était concentré sur un genre, est dispensé maintenant à plusieurs,... mais j'entre là dans un sujet qui mérite un chapitre particulier.

CHAPITRE II

LE PROGRÈS (SUITE). — LES OBSTACLES RÉELS

Des obstacles, qui s'opposent au progrès, je retiendrai seulement ceux que toute littérature, en grandissant, se crée à elle-même, ou que la civilisation, en progressant, suscite à la littérature. Cela arrive en vertu de causes qui, dommageables par ce côté, n'en sont pas moins très secourables par d'autres côtés. Habituons-nous à ce spectacle de forces bonnes par un bout, mauvaises par un autre, à notre point de vue humain. C'est la loi du conflit universellement caché dans les choses.

Quant aux obstacles extérieurs, pour ainsi parler, à ces fléaux si apparents dans l'histoire, et qui atteignent dans les sociétés bien autre chose que la littérature, guerres étrangères, révolutions, guerres intestines, je n'en parlerai pas; l'influence de ces événements désastreux est presque aussi patente qu'ils le sont eux-mêmes; tous les historiens l'ont signalée.

I

Le merveilleux. — Il n'y a pas, je pense, de littérature où le *merveilleux* n'abonde. Le merveilleux est, en date, assurément la première des aberrations qui éloignent les auteurs du vrai but.

Essayons d'aller jusqu'à la racine psychique. L'émotion de l'étonnement, lorsque la peur ne s'en mêle pas, est agréable; l'homme aime à être étonné. Si l'étonnement devient vif, c'est de l'admiration; ou plus précisément l'une des variétés de l'admiration; et l'émotion, d'agréable qu'elle était, devient décidément très agréable. Or ce qui est simplement nouveau pour nous, parce que nous ne l'avons pas encore vu, nous étonne un peu; ce qui est extraordinaire, parce que nous ne supposions pas que cela fût, nous étonne beaucoup; et plus encore ce que nous ne supposions pas pouvoir exister; le merveilleux commence au nouveau et s'achève à l'impossible.

Autre sentiment mêlé à ceci, mais plus délicat à saisir; un monde imaginaire, très différent du monde réel, plus varié, plus instable, plus changeant, plus surprenant, peut bien nous causer une certaine inquiétude d'esprit, laquelle d'ailleurs n'arrive pas encore au désagréable, mais en somme ce monde flatte notre espérance. Peu de gens sont absolument contents de leur sort, et partant du monde tel qu'il est. Le monde merveilleux nourrit en nous une sorte d'attente, un « qui sait? » dont nous tirons un moment illusion et plaisir.

Par ce côté-là, le merveilleux confine au miraculeux, lequel est, à précisément parler, la foi en l'intervention d'êtres supérieurs, capables de déranger pour nous le cours ordinaire des choses. Le miraculeux, à quoi l'homme s'est tant attaché, a dû aider le merveilleux à se soutenir dans notre esprit.

La littérature qui peint des émotions, des passions, des caractères, et des événements, présente autant de façons d'être merveilleuse, c'est-à-dire qu'il y a un merveilleux d'émotions ou de passions; un merveilleux de caractères ; un merveilleux d'événements.

On peut rencontrer ces merveilleux tous réunis; mais on peut aussi les rencontrer séparés. Cette observation a son

importance pour l'histoire littéraire; car aux époques avancées, tel auteur, qui a rejeté le merveilleux d'événements, peut fort bien avoir gardé le merveilleux de passion ou de caractère (voir Victor Hugo).

Le merveilleux, et en particulier le merveilleux d'actions, d'événements, menace comme un danger constant les littératures commençantes. Pour mieux dire, il y sévit comme un fléau constant. Un progrès lent, mais assez net, se dessine par la diminution du merveilleux des événements. Diminution seulement, et non disparition, car encore aujourd'hui, dans les meilleurs romans, est-ce que les événements ne se déroulent pas vers une fin logique, avec une suite et un avancement gradué, que les événements réels n'offrent jamais à ce degré?

Dans cette espèce de merveilleux, on peut discerner des genres : le merveilleux religieux ou mystique, qui suppose des actions prodigieuses accomplies par des divinités parmi les hommes, — le merveilleux magique, actions prodigieuses faites par des hommes investis d'un pouvoir de magie ou de sorcellerie, — le merveilleux héroïque, prodiges opérés par des qualités humaines portées à un degré extraordinaire, force, célérité, courage. Mais ici nous arrivons sur la frontière, où le merveilleux des événements est déjà mêlé avec le merveilleux de passion ou de caractère.

Aussitôt que nous dépassons cette frontière de l'héroïque nous apercevons un merveilleux d'une qualité toute particulière, propre seulement à quelques civilisations, le merveilleux chevaleresque : ceci est une combinaison singulière, hautement intéressante, de l'instinct génésique et de l'héroïsme. Nous en reparlerons ailleurs. — Puis le merveilleux galant, dans lequel il faut signaler une variété dont le rôle a été assez important; je veux parler de la *pastorale*.

Aujourd'hui le merveilleux s'appelle plus communément le romanesque; et plus communément aussi il porte sur les passions et sur les caractères; sans vouloir dire certes qu'on

ait absolument renoncé au merveilleux d'événements, car encore aujourd'hui l'homme du peuple, l'enfant, la femme dans toutes les classes, sollicitent les auteurs à leur donner l'émotion par des événements extraordinaires, aussi bien que par des caractères outrés.

A l'occasion du plus ou moins de merveilleux, et des espèces diverses de merveilleux semé dans toutes les littératures, on s'est livré souvent à des considérations démesurées sur les races et leurs génies. Renan, par exemple, a cru constater, chez les Celtes, une méconnaissance et un dédain particulier pour les formes fixes de la nature; personne n'aurait imaginé une nature muable et instable, comme les Celtes. D'autres historiens avec plus d'apparence ont relevé les habitudes d'hyperbole, d'exagération monstrueuse, qui infectent les conceptions des poètes hindous et s'étalent en effet dans le *Mahabarata*, le *Ramayana*. En sens inverse, on a remarqué avec un étonnement admiratif la sobriété relative qu'ont montrée, en fait de merveilleux, les poètes grecs. Et il est certain que les dieux de l'*Iliade* font des prodiges de dimensions presque raisonnables, par comparaison. De même les héros grecs ont moralement une stature à peu près humaine; car enfin ils usent de la ruse comme Ulysse, et même à l'occasion de la fuite, comme Hector. Mais d'abord il n'y a entre ces littératures que des différences de degré? Souvent les degrés sont bien plus resserrés qu'on ne veut dire. Les métamorphoses légendaires qu'Ovide a recueillies, ne sont pas bien loin de celles que les Celtes auraient eu le génie de concevoir, selon Renan. Puis n'attribuons pas trop d'importance à des exagérations telles que les trillions de singes que le *Ramayana* fait accourir au secours de Rama, au lieu de cent mille singes dont un Grec se serait contenté en pareille occasion : il se pourrait bien que les trillions hindous ne fussent qu'une manière de parler. Rappelons-nous, une fois pour toutes, que les auditeurs de ces poètes lointains n'en recevaient pas une impression identique à la nôtre, et que

leur impression vraie nous échappe. En tout cas, et finalement, ces différences sont superficielles. Elles ne sont pas si fondamentales, qu'une différence dans le degré ou dans l'espèce de la civilisation ne puisse suffire à les expliquer.

II

Le dogmatisme. — Le premier dogmatisme en date, celui qu'on aperçoit dans les littératures commençantes, où il fait peu à peu contrepoids au merveilleux, c'est le dogmatisme historique. L'artiste est pris du désir de raconter ce qui s'est passé. Et le voilà hésitant entre le goût des choses étonnantes dont je parlais tout à l'heure, et ce goût d'exactitude plus faible sans doute, plus intermittent, mais qui toutefois a ses heures, même au début, sans quoi on ne s'expliquerait pas notre évolution.

Si l'on aime à admirer, on aime aussi à critiquer. Savoir le vrai des actions d'un personnage, c'est n'être pas dupe. Et parfois on tient vivement à ne pas l'être. Enfin de même que l'homme se plaît à émouvoir ses semblables, il se plaît aussi parfois à les renseigner, à les instruire : dogmatiser est bien dans notre nature.

D'autres désirs encore appellent le dogmatisme historique, louer, flatter un personnage, une famille puissante, une tribu, une nation, la sienne; et inversement attaquer, ravaler, injurier une famille ou un peuple ennemi.

Aux époques où l'information historique est impossible ou très restreinte, l'artiste sur les points où elle fait défaut, l'artiste invente, et en inventant avec plus ou moins de logique, il croit qu'il devine : *surtout après coup il croit avoir deviné juste.* En sorte que dans son esprit, finalement, l'invention pure et le demi-renseignement historique se confondent.

Sur le conflit du merveilleux et du dogmatisme historique, je hasarderai une hypothèse : quand il s'agit de peuples lointains, ou d'époques éloignées, la tendance à faire merveilleux

l'emporte; quand il s'agit d'événements voisins, sous le rapport du temps ou de l'espace, le goût historique (ou pur, ou mêlé du désir de blâmer, de flatter) prend une force relative. Le caractère relativement réaliste, ou rationaliste de l'*Iliade*, tient en grande partie à ce que les chants homériques ont été construits d'abord à peu de distance de la guerre de Troie. Je suis persuadé que les aèdes homériques, s'ils eussent voulu traiter une légende plus ancienne, y auraient mis plus de merveilleux, et par là nous auraient donné sujet de penser autrement du génie grec.

Les premiers auditeurs de l'*Iliade* ou du *Mahabarata*, ou de nos chansons de geste, étaient d'autre part, j'imagine, dans un état d'esprit difficile à saisir pour nous. Ils goûtaient vivement le merveilleux qu'on leur servait, et facilement le tenaient pour de l'histoire. Comment s'en seraient-ils empêchés? Où auraient-ils rencontré, alors qu'on n'écrivait pas, ou que les choses écrites ne circulaient pas, les témoignages contradictoires? Or, remarquons-le, à moins d'une éducation très critique, on est toujours porté, devant une fiction bâtie avec cohérence, à croire que c'est vraiment arrivé. Pour les esprits neufs, *ce qui n'est que conséquent* fait l'effet d'être réel.

En somme, si l'histoire a agi de bonne heure comme réductrice du merveilleux, elle a faiblement agi, parce qu'elle passait vite à l'état de légende; ce qui veut dire que le merveilleux agissait autant sur l'histoire qu'elle sur lui. Plus tard assurément les rôles ont été renversés, et l'histoire écrite a, je pense, influé efficacement sur l'imagination des faiseurs de fictions et sur celle de leurs auditeurs.

Les plus énergiques réducteurs du merveilleux ont dû être à mon sens les occupations pratiques : la pratique des arts industriels, la pratique des institutions politiques. C'est par cette double cause que je m'explique ce qui reste de sobriété incontestable, au compte de la littérature grecque. Au temps où les récits homériques reçurent à peu près la forme où

nous les lisons, on était déjà passablement industrieux; et surtout on pratiquait depuis assez longtemps le régime des assemblées politiques ou judiciaires. Beaucoup d'hommes savaient raisonner les affaires politiques, et les contestations privées, devant un public qui s'habituait à connaître le vrai de la vie, et à prendre la mesure des hommes réels. Cette éducation, que je crois la plus salutaire pour la littérature, manquait à l'Inde, au temps de ses grands poèmes. Les deux antiquités classiques, la grecque, la romaine, ont eu au contraire l'avantage de cette éducation, avec une précocité, une durée, une plénitude qui ne se rencontrent peut-être ensemble, à ce degré, en nul autre lieu [1].

Nous avons aujourd'hui contre le merveilleux une assistance, qui est sans doute encore plus forte : celle de l'esprit scientifique, lequel exista certes dans le monde Grec, mais avec bien peu d'étendue, et ne fut presque pas connu de Rome. Il me semble que pour n'être pas encore très répandu, l'esprit scientifique n'en a pas moins exercé déjà, sur notre littérature contemporaine, une influence très reconnaissable. L'avenir s'en ressentira encore plus, probablement, car vis-à-vis du merveilleux la science est l'adversaire absolument hostile et résolu.

Et cependant je ne voudrais nullement garantir que la science triomphera complètement du merveilleux, sous toutes ses formes. Si je crois que la littérature est à peu près déterminée, à moins de révolutions, à faire des peintures morales toujours plus copieuses, je ne suis pas sûr qu'on ira infailliblement sans régression, sans retour, dans la voie de la littérature positiviste ou réaliste. Au fond ce que nous appelons l'idéal, l'embellissement du réel, c'est du merveilleux; et beaucoup d'esprits ne peuvent s'en passer. Il se pourrait bien qu'il y eût toujours de ces esprits-là, et des revanches plus ou moins momentanées de l'idéal sur le réel. Autrement dit, je

1. Avec cette particularité-là, il est bien inutile de recourir à l'explication par le *génie de race*.

ne crois pas au progrès, indéfectible et sans intermittence, vers la peinture exacte et non idéalisée. Ici comme pour le goût, je crois plutôt à des oscillations; je dirai même que pour mon compte, je les souhaite. Une proportion de merveilleux, à certaines heures, est chose bonne, ne fût-ce que pour maintenir ce qu'il y a de plus précieux, la diversité. En fait de merveilleux, comme en tant d'autres choses, c'est une question de mesure à garder.

A propos de ces retours dont je parlais tout à l'heure, j'alléguerai un exemple qui ne nous autorise pas à prédire avec certitude l'avenir, mais qui cependant donne à réfléchir. Comparez à Homère, s'il vous plaît, le plus grand poète de notre temps : Hugo, postérieur de 2 500 ans à Homère, et souvent plus merveilleux que lui. Il est bien significatif que cela puisse être, ne fût-ce que par intermittence. Hugo va si loin dans cette voie que tel de ses poèmes semble avoir été écrit comme un conte pour enfants. Lisez le combat de Roland et d'Olivier dans le Mariage de Roland; ou encore le combat de Roland dans le Petit roi de Galice; et puis relisez les duels de l'*Iliade* : Achille, Hector, Diomède ne sortent pas de l'humanité, ils ne sont pas démesurés; Roland est absolument fabuleux. Mais remarquons que le même poète a pu tracer le portrait des Thénardier.

Il est une influence contradictoire, que je dois signaler ici celle de la société mondaine. Les réunions mondaines, où la femme trône toujours peu ou beaucoup, développent l'expérience dans un certain sens, et par suite éloignent les esprits d'un certain merveilleux; mais, d'autre part, le gouvernement de la femme encourage un merveilleux spécial, dont j'ai déjà dit quelques mots. Ce merveilleux consiste en une adoration extatique, un dévouement prosterné que le sexe mâle voue au sexe féminin. Le comble est que le dévouement du mâle se présente comme désintéressé des fins sexuelles. De son côté, la femme pose en une sorte de divinité qui veut bien souffrir le culte de son adorateur, et même quelquefois,

mais uniquement par commisération, partager ses faiblesses de nature. Très singulière, très intéressante à la réflexion, cette forme du merveilleux : seulement ce merveilleux-là contient inévitablement un fond d'hypocrisie morale.

L'art, pour nous émouvoir, se sert du vraisemblable. Or le vraisemblable n'est tel que parce qu'il contient une mesure de réel. Donc on pourrait dire qu'il y a dans l'art « une âme de science ». C'est là, entre ces deux directions de notre esprit, l'art, la science, un rapport notable. Plus l'art tend à se servir de la réalité, quand c'est pour nous émouvoir, mieux il en vaut assurément. Mais il n'en est pas moins certain que le voisinage de la science, induisant les littérateurs en tentation de dogmatiser, a été souvent pour l'art une occasion de dommages; je ne puis faire mieux que de citer un ou deux exemples éclatants.

Les deux poèmes modernes qui, par les qualités du style, par l'émouvant, le tragique ou le poétique des épisodes, tiennent sans conteste le premier rang, *la Divine Comédie* et *le Paradis perdu*, sont vraiment infectés de dogmatisme. Que d'endroits dans *la Divine Comédie* sont de l'ennui et de la glace pour nous, grâce à cette envie qu'eut Dante de se montrer théologien savant et subtil, et en outre théoricien politique du pouvoir des empereurs! Et voyez comme l'émotion, même de mauvaise qualité, au point de vue moral s'entend, vaut mieux en art que toute science. Là où Dante hait, exècre et peint avec sa haine, il n'est certes pas ennuyeux; il émeut et il est littérairement beau. Milton a fait pire encore que Dante. Il avait tout appris, fait à peu près le tour des connaissances de son temps. Il n'a pu éviter cette faiblesse de vouloir montrer son érudition, ce qui a jeté dans son œuvre tant de longueurs, sans à-propos, sans vérité, et d'un ennui mortel. J'aurai tout à l'heure à reprendre encore Milton pour une autre erreur.

Après ces exemples, je ne citerai aucun de ces ouvrages si nombreux, qui appartiennent à la poésie dite didactique. On sait qu'il n'y a pas de science si aride, ni d'art si mince qui n'ait été exposé ou décrit « dans la langue des dieux ». Je signale ceux-ci en passant, et justement pour dire qu'ils ne partent pas de cette erreur que je viens de relever en Dante et Milton. L'aberration de la poésie didactique est tout autre, puisqu'elle consiste non à manifester de la science pendant qu'on fait le métier d'artiste, mais au contraire à mettre l'art littéraire au service d'un dessein primitivement dogmatique. Cette aberration-ci peut faire produire — et elle n'y a pas manqué — des œuvres froides, monotones, mais au moins il n'y a pas de surprise; le genre, le sujet nous ont avertis d'avance. Et par le style, par les difficultés d'expression vaincues, par des trouvailles de détail, ces œuvres peuvent offrir un assez vif intérêt au lecteur dilettante.

A tous les ouvrages, en nombre immense, qui appartiennent à l'éloquence, s'applique l'observation ci-dessus. Par leur visée principale, qui est ou de porter les hommes à quelque résolution ou de leur enseigner quelque chose, ces ouvrages relèvent de la science ou de l'art pratique. L'auteur a cru bien faire d'y ajouter l'agrément du style littéraire; c'est comme un vernis de surface étendu sur le fond. Le procédé a donné souvent d'excellents résultats. Beaucoup d'œuvres, ainsi faites, figurent aux meilleures places dans la littérature. Cependant il est parfois arrivé que le fond se trouvait sacrifié à la forme — et il y a toujours quelque danger que cela advienne. — On ne fait pas impunément à la fois deux métiers distincts; ou si vous voulez, on ne suit pas impunément deux visées à la fois. Je crois bien que la science de Buffon eût été plus curieuse d'exactitude, si Buffon ne se fût pas partagé entre la science et l'art.

L'envie funeste à l'art de communiquer ou de montrer

de la science, est pourtant chose si naturelle, si humaine, qu'on en trouve la trace, disons le méfait, un peu partout, même aux époques où la science bégaye à peine.

Il n'est presque pas besoin de rappeler que le dogmatisme peut être religieux, philosophique, moral, économique, historique, scientifique. A cet égard, chaque époque a une forme préférée qui la tente, et par où elle pèche plus spécialement. Ce serait faire de l'histoire littéraire (et non une introduction), que passer en revue les dogmatismes ou pédantismes, propres à chaque époque.

Je ne citerai que deux exemples : le dogmatisme propre au XVIII[e] siècle, ai-je besoin de le nommer au lecteur? Il m'accordera sans peine que le dogmatisme *philosophique* a été très dommageable à la littérature. Les romans de Voltaire eux-mêmes, charmants par tant d'endroits, en sont souvent assombris ou refroidis. Quant à la plupart des tragédies de Voltaire, elles en sont infectées.

Nous avons en ce temps-ci, sous les yeux, une nouvelle forme du dogmatisme, aisée à qualifier, c'est le dogmatisme psychologique. Que l'artiste ait par devers lui du savoir psychologique, s'il s'en sert pour observer mieux la réalité, pour la démêler, pour pénétrer plus avant dans les caractères, à la bonne heure. Mais aujourd'hui certains romanciers sont tentés par la fâcheuse envie de paraître familiers avec cette science à la mode, et voilà qu'après avoir fait agir, parler leurs personnages, ils s'avancent et se découvrent eux-mêmes, pour expliquer ces personnages. Ils nous les démontrent; ils nous les démontent, ouvrant le ventre à leurs marionnettes, nous nommant les ressorts, oubliant qu'ils ont à faire vivre les êtres devant nos yeux, et non pas à les disséquer. Cette aberration fatigante est le fait d'artistes éminents, que le lecteur se désignera bien tout seul.

Il y a un dogmatisme particulièrement dangereux; c'est le dogmatisme de l'homme qui veut faire de la morale à ses

semblables. Je veux dire que le danger de tomber dans ce dogmatisme est plus grand, que la tentation est de ce côté-ci plus vive. Et en effet, tandis que l'auteur est incliné à se montrer savant par son amour-propre et pas du tout par les encouragements du public, que rebuterait plutôt l'ostentation de la science, l'auteur est sollicité à faire le moraliste et par son amour-propre et par la voix du public.

Le public méconnaît souvent les justes rapports de l'art avec la morale. La littérature seconde la morale sans y viser. L'auteur, qu'il soit ou non conscient du fait, soulève à chaque instant des problèmes moraux, et son lecteur les décide, louant ou blâmant les actes, se prenant d'antipathie ou de sympathie à l'égard des personnages. La lecture littéraire est donc un exercice constant du jugement et du sentiment moral. « Il y a des auteurs qui faussent le jugement, surprennent la sympathie pour des caractères ou actes immoraux. » Assurément; c'est un petit mal particulier, dont on paye un bien général; rien d'humain n'est bon par tous les côtés.

La vie réelle fournit de quoi juger moralement, se prendre de sympathie ou d'antipathie ; mais la vie imaginée a sur la vie réelle l'avantage d'une ampleur et d'une diversité incomparables. Voilà un paysan; qu'est-ce qu'il a à juger, en observant ses voisins? Des querelles de ménage, des débats d'intérêt, qui ne changent pas son horizon. Dès qu'il lit, une humanité autre se lève devant ses yeux; des passions, des intérêts, des situations qu'il n'imaginait pas. Ce qui est vrai du paysan, l'est de nous tous.

Quand la vie réelle nous présente des caractères, des situations, c'est au moment où nous sommes prévenus et préoccupés par nos affections, par nos intérêts; mauvaise condition pour juger juste, et surtout pour sympathiser. La lecture littéraire nous prend aux moments de désintéressement et de liberté morale, ou pour mieux dire, elle nous les

restitue. Indépendants alors de nos visées personnelles et presque de notre caractère, nous pouvons aimer ce qui nous est moralement étranger, ce qui nous contredit et nous condamne; égoïstes, nous nous éprenons pour des dévoués; et l'avare s'engoue d'un prodigue.

Cette influence indirecte de la littérature sur la morale a été souvent méconnue. En tout cas, elle n'a pas donné une satisfaction suffisante à la tendance qui nous porte à exiger d'autrui les actes moraux. Quantité d'esprits, en tout temps, ont réclamé du littérateur qu'il se fît prêcheur, sermonnaire. La littérature devait être avant tout, selon eux, une école de morale. Les auteurs ont très souvent obéi à cette injonction, sans se douter qu'ils cessaient alors de faire de la littérature, et tombaient dans l'art de la pratique[1].

Parmi les causes adverses, en littérature, il faut certainement mettre au premier rang cette concurrence de la visée morale. Dès que l'intention de moraliser apparaît, la communication de l'émotion, fin spéciale de la littérature, diminue ou même cesse. Il y a des œuvres, il y a des époques, il y a même des littératures nationales, dont la médiocrité s'explique suffisamment par cette permutation funeste de la visée. Les Chinois, par exemple, ont eu, il me semble, le malheur d'attacher à la morale une estime trop prépondérante, presque exclusive. Leur littérature en a étrangement souffert.

Je m'exposerais à être contredit avec apparence de justice, si je ne faisais une distinction nécessaire. Je ne confonds pas avec la morale, avec le sermon si vous voulez, sermon ecclésiastique ou laïque, ce qui pourrait s'appeler la casuistique littéraire. Les situations très fréquentes, où un homme se trouve placé, soit entre deux devoirs dont l'un doit être préféré à l'autre, soit entre deux sentiments tous deux louables, dont l'un doit l'emporter, ces situations, dis-je, sont

1. Se rappeler les trois attitudes de l'esprit.

très artistiques; elles prêtent beaucoup; elles peuvent émouvoir puissamment, comme il appert par beaucoup de scènes de roman ou de théâtre. Dans ces situations-là, les hommes discutent avec eux-mêmes des problèmes qu'on peut dire moraux; ils invoquent pour se résoudre des principes et des règles qui appartiennent certes à la morale théorique; mais là ces principes ne sont pas énoncés et mis en avant dans leur propre intérêt ou dans l'intérêt de notre moralité, si vous voulez; ils ne servent qu'à susciter et entretenir un conflit, plein d'émotion pour le spectateur; bref ils sont au service de l'émotion; ce n'est plus du tout le cas du sermon moral.

J'ai protesté contre le préjugé de l'antique. Avec cela, je reconnais que certaines œuvres des époques peu civilisées l'emportent par certains côtés sur les œuvres d'époques plus avancées; et qu'en fin de compte même elles font une impression plus agréable. Et c'est là justement, pour moi, une confirmation expérimentale des observations qui précèdent.

Lorsqu'Achille se retire sous sa tente, sachant que l'armée grecque ne vaincra pas sans lui, et se consumera devant Troie; lorsqu'il appelle ces malheurs sur les hommes de son pays, parce qu'il a à se plaindre uniquement de leur chef, Homère n'a pas un mot de blâme pour cette conduite d'une injustice enfantine. Lorsque Achille se refuse à la prière touchante que lui fait Hector avant leur duel, et qu'après il traîne Hector dans la poussière, en vainqueur haineux, qui ne peut s'assouvir, Homère n'a pas l'ombre de répugnance. Les hommes qui ont composé cette histoire n'étaient pas des moralistes aussi délicats que nous, de même qu'ils n'étaient pas aussi savants. Au point de vue de l'art, cela les a beaucoup aidés. Leur inconscience, leur innocence relative les a très bien servis, leur a épargné les aberrations où une moralité plus inquiète nous a si souvent fourvoyés.

Pour faire du vrai antique, ce qui manque le plus à Fénelon, à mon sens, ce n'est pas le talent, c'est cette naïveté morale que les Homérides ont eu la chance d'avoir. Le froid qui sévit dans le *Télémaque* vient surtout de la moralité qui y est, et qui ne pouvait manquer d'y être.

Ajoutons pour les Homérides cet avantage de n'avoir devant eux aucun modèle, j'entends aucun modèle renommé, consacré, par suite imposant, et dangereux comme Homère l'a été pour Virgile. De là, avec la cause précédemment signalée, une spontanéité charmante.

Un sujet donné par la tradition populaire, et par suite très simple, très humain, naturellement intéressant, une guerre, le siège d'une grande ville; une demi-démocratie guerrière qui admet des chefs divers, par suite des héros de caractères différents; un Olympe de Dieux pas du tout immuables et indifférents, animés au contraire de toutes les passions, et plus hommes peut-être que les hommes; une langue abondante, un peu prolixe, mais sans affectation, sauf une, celle des jolies ou ingénieuses comparaisons (et c'est là un défaut qui nous touche, plutôt qu'il ne nous déplaît, comme la gaucherie d'un art jeune, aimable sans le savoir); hors de là aucune prétention à la morale, à la profondeur; aucun pédantisme au moins sensible pour nous; l'envie et le plaisir de tout dire, simplement, directement, sans ambages, emphase, ni périphrase, tout cela compose un charme impossible à rattraper. On n'a qu'une fois dans sa vie un certain âge. Il est vrai que d'autres nations, comme les nations européennes, la France, l'Angleterre, etc., semblent être passées par un âge analogue; et on nous dira qu'elles auraient dû produire quelque chose comme les poèmes homériques. C'est qu'au vrai elles n'ont jamais été jeunes à la manière de la Grèce. Le souci d'être moral, le scrupule, l'examen de conscience, l'idée dans l'esprit d'un dieu sans passions, exigeant sur la moralité et sur le culte, omniprésent, sanctionnant ses décrets

sévères par le paradis ou l'enfer éternels, un Olympe autour de lui formé de lui-même par des conceptions subtiles, abstruses; bref le catholicisme, avec son dogme difficile et sa morale contraignante, a suffi, une fois entré dans l'âme de l'homme, pour la changer gravement. Comment qu'une nation soit faite par ailleurs, dès qu'elle a connu le Catholicisme, elle n'a plus la plénitude de la jeunesse. La joie de vivre dans l'innocence de ses passions, dans l'inconscience morale, est à jamais perdue.

III

Tradition. Imitation. — Ce qu'on nomme tradition et ce qu'on nomme imitation sont un seul et même phénomène, vu par deux côtés opposés (ainsi que je l'ai dit ailleurs) [1]. Un ouvrier, mon aîné d'âge, me livre un arc comme le modèle d'un autre arc à faire, c'est tradition; je travaille de mon mieux d'après ce modèle, c'est imitation.

Passé la première heure des littératures, il y a tradition, et tout littérateur a devant soi des modèles transmis oralement ou par l'écriture. Mais comme le littérateur a également devant soi des hommes vivants, on peut dire que deux sortes de modèles s'offrent à lui. Le littérateur observe ou peut observer directement le modèle vivant; il écoute ou lit les modèles traditionnels. Existe-t-il une seule œuvre où l'observation directe ait tout fait, où les modèles traditionnels n'aient rien insinué? pour mon compte je ne le crois pas. Ce qui est en tout cas trop évident, c'est que quantité d'ouvrages sont presque uniquement une combinaison de lectures. Ainsi d'après nous, le littérateur se partagerait toujours — fort inégalement, cela va de soi — entre l'observation directe et l'imitation. Inégalement selon l'individu, selon ce qu'est d'abord cet individu, mais inégalement aussi selon le temps

1. *L'Histoire considérée comme science*, p. 233.

où il vit. Il paraît bien y avoir des époques où la moyenne des littérateurs verse plus du côté de l'imitation, et d'autres époques où cette moyenne donne plus à l'observation directe. Nous en verrons des exemples.

Aucune littérature n'a atteint ce que j'appellerai l'âge de majorité, le point où nous la jugeons estimable, valable, sans qu'auparavant il y ait eu des œuvres en nombre, non pas même la grecque. N'objectez pas Homère. L'*Iliade* est une sélection opérée sur une masse de chants. Et même chacun de ces chants avait subi des remaniements à l'infini. L'*Iliade* est le résultat d'une collaboration nombreuse et qui a duré des siècles. Avoir devant soi des modèles littéraires est donc chose non seulement utile, mais indispensable pour faire soi-même une œuvre de quelque prix.

Tout littérateur commence par imiter. Tel esprit qui sera puissant et finalement original, comme un Molière par exemple, débute par des œuvres où la part d'imitation est très considérable, même capitale.

Il semble que ce soit la fréquentation des auteurs qui développe la faculté d'observer directement, laquelle à la fin dispense de lire les auteurs. C'est ainsi qu'un apprenti dessinateur devient capable de reproduire le modèle vivant, pour avoir longtemps reproduit des dessins. J'ai cité Molière; on nous a transmis de lui un propos bien probable, *sinon* certain. Un jour vint où il se dit : « Je n'ai plus que faire de lire Térence et Plaute. Je n'ai qu'à regarder mes contemporains. » Molière sentit juste le point où la lecture des anciens observateurs l'avaient dressé à observer.

L'imitation, on ne sait pas jusqu'à quel point elle pénètre! Quand un auteur prend d'un autre auteur une action, une intrigue, un caractère, l'imitation saute aux yeux, c'est le plagiat. Mais que de fois il y a imitation sentie par le lecteur, sans qu'il la puisse saisir et tirer à la lumière. Que de fois y a-t-il imitation sans que le lecteur la sente, que dis-je? sans que l'auteur même s'en doute. C'est que tout s'apprend, ou

pour mieux dire tout apprend : une pièce de théâtre bien conduite enseignera à bien conduire une pièce très différente. L'exemple donné par un bon observateur nous dresse à l'observation. (Ces effets se produisent par des canaux insaisissables.) A hasarder une hypothèse, je crois que les qualités d'un auteur agissent surtout, en nous révélant les germes que nous avons en nous de qualités similaires : Racine avise Marivaux de la finesse de Marivaux. Les modèles nous découvrent à nous-mêmes [1].

Les défauts n'enseignent guère moins que les qualités; ils avertissent, ils détournent, ils engagent dans une voie résolument opposée. Exemple : un défaut général au XVIIIe siècle, l'emploi de métaphores communes à tous, et d'images usées, traînant partout (d'où sort une fadeur extrême), a fait une partie notable d'Hugo par le dégoût, l'aversion inspirés. Hugo, allant à l'autre extrême, s'est juré qu'il rebuterait absolument tout cet ancien magasin; qu'il n'emploierait que des métaphores encore fraîches, et même autant que possible absolument inventées par lui. Un mouvement de réaction violente a lancé Hugo dans une recherche qui, toujours poussée plus avant, a fini par le caractériser, mieux que tout autre trait, bien que sa figure soit des plus complexes.

On ne renie pas seulement les défauts d'autrui, on renie même ses qualités, parce qu'elles ont le défaut d'avoir été, de constituer un mode existant, et qu'il faut changer, s'affirmer différent. Si on prend ici le contrepied c'est encore par système; on calque, on imite à rebours. Vous voyez à quelles profondeurs à peu près insondables descend l'imitation.

Racine certainement a voulu contraster avec Corneille; et cette tendance a constitué une partie de son talent. Les ingénieux, les pointus, les bistournés comme Voiture, Mme de Scudéry, Scarron, Cyrano, ont certainement exalté en Molière

1. Mais d'autre part on peut s'y tromper, et choisir un modèle avec lequel on n'a aucune parité, un modèle non approprié, et qui ne fait rien sortir de nous.

un goût de sincérité, de franchise, qu'il avait naturellement, mais que le contrepied a armé en guerre.

L'imitation à rebours, le contrepied pris systématiquement avec ardeur, violence, c'est le procédé fondamental de J.-J. Rousseau. Celui-ci pourrait être choisi comme le plus bel exemplaire de l'esprit original dans les apparences, en réalité imitateur à rebours. Mais je me hâte de le dire, je ne parle que du Rousseau philosophe et politique, et réserve le Rousseau lyrique, poète en prose, qui est tout autrement original.

S'il paraît d'après l'histoire qu'une belle littérature a besoin pour se produire d'une accumulation antérieure d'œuvres, il n'en est pas moins certain que cette accumulation peut devenir dangereuse, accabler l'originalité sous l'imitation. Le modèle littéraire recèle une sorte d'influence maligne, et cela s'explique. Un artiste, qui entre dans la carrière, y trouve des œuvres jouissant d'un universel renom. Que veut l'artiste? avoir lui aussi de la renommée. Pour aller à cette fin, il lui paraît que la voie la plus droite, la plus sûre, c'est de faire aussi pareil que possible à ces œuvres en réputation; c'est d'imiter, en observant toutefois de s'arrêter avant ce point où l'imitation devient le plagiat. Telle est forcément la pensée première de l'artiste. Consultez une biographie d'artiste, vous y verrez qu'il eut d'abord une sincère admiration, ou au moins une docilité prudente et politique, pour quelque célébrité d'avant lui. Examinez ses œuvres de début; vous y trouverez force endroits vous rappelant quelqu'un, sans compter que l'imitation se dérobe et vous échappe en bien d'autres places. Racine, avant de se séparer de Corneille, a des rappels de Corneille. Dans ses premières pièces, Molière, d'après ses prédécesseurs, cherche l'imbroglio, lui qui plus tard soignera uniquement ses caractères. Et ceux-ci comptent entre les esprits les plus vigoureux, les plus originaux; aussi cessent-ils bientôt d'imiter.

Mais de moins forts risquent beaucoup d'imiter toute leur vie.

C'est que, comme c'est la voie la plus sûre en apparence, c'est encore par malheur la voie la plus aisée. En combinant ses lectures d'une certaine façon, avec une certaine adresse, avec quelque goût, on arrive à bâtir une œuvre qui offre d'assez belles apparences, surtout aux yeux du gros public. Pour construire quelque chose d'un aspect aussi spécieux, rien qu'avec des observations personnelles, il en coûte infiniment plus; et cependant entre cette œuvre-ci et l'autre, peu de gens sont capables de faire la différence, de dire : « ceci vaut, et cela ne vaut pas ».

Et puis quoi encore? du grand public, des critiques mêmes, et des gens d'élite il sort une voix presque unanime et constante : « Soyez humble; soyez docile, respectez la tradition, révérez les anciens, les maîtres. Il y a des règles, des leçons, des modèles; ne les dédaignez pas, profitez-en. » A entendre cette voix, il semble que l'imitation soit vertu. C'en est trop; il n'y a pas à s'étonner si les originaux en tout temps sont rares.

En somme, deux causes provoquent les auteurs à l'imitation : l'une de ces causes se cache dans l'auteur même; elle est calcul de prudence et de paresse à la fois; l'autre cause réside dans le public, c'est l'admiration pour les œuvres du passé.

D'une nature assez étrange, cette admiration est partie sincère, partie convenue; et pour cette part, observons-le, elle-même relève du grand principe de l'imitation. En général cette admiration débute par l'hypocrisie ou la soumission, et finit par la sincérité. On commence par dire comme les autres; et on croit à la fin ce qu'on a longtemps professé de bouche. Cependant, les esprits novateurs sont sujets à la marche contraire; ils commencent par contredire l'opinion courante, et soit lassitude, soit désillusion, soit pour conserver par le *conformisme* une gloire qu'ils doivent à son

contraire, ils finissent par des concessions. Voltaire jeune, dans son *Œdipe*, critique vertement, et j'ajoute très justement Sophocle, et à la fin il nous régale, dans sa préface d'*Oreste*, de phrases comme celles-ci : « Mais comment imiter cette pompe et cette magnificence vraiment tragique des vers de Sophocle, cette élégance, cette pureté? » Or Voltaire ne sait pas du tout le grec ; il lit Sophocle dans Mme Dacier. Et ce qui fait ainsi pâmer Voltaire, c'est l'élégance, la magnificence de la prose de Mme Dacier.

Le culte du passé est très inégalement dommageable, selon que la masse des œuvres transmises vient d'une ou de plusieurs littératures. Un peuple qui n'a connu que lui-même, qui n'a dans sa tradition que des œuvres venant de ses ancêtres, comme le Chinois, est dans la plus mauvaise condition possible. Avec un modèle monotone, une longue production risque de peser à la fin d'un poids invincible, et de rendre les esprits incapables, non seulement d'accepter, mais de concevoir des œuvres s'écartant des types séculaires. Nous avons, dans notre histoire, une représentation en petit (heureusement) de ce phénomène, une petite chinoiserie. Ce fut pendant deux siècles la production invétérée de tragédies, coulées dans un même moule, d'où résultait pour beaucoup de Français l'impuissance à comprendre des formes dramatiques autres que la tragédie.

En fin de compte le modèle littéraire est tantôt un adjuvant, tantôt un obstacle ; il sert et il dessert, aide et empêche. Pour s'en étonner, il faudrait ne pas connaître l'universelle présence de la loi du conflit.

Entre le modèle littéraire et le modèle vivant, ou autrement dit, l'imitation et l'observation directe, l'artiste doit chercher le point de conciliation, de combinaison, le plus favorable : problème délicat, que chaque artiste résout à sa manière, que chaque siècle même, je le répète, a une manière de résoudre, l'une donnant plus à l'imitation, l'autre moins. Comparez par exemple notre littérature du XVI[e] siècle et celle du XVII[e].

Vous apercevrez que le XVI[e] siècle imite plus l'antiquité, et que le XVII[e] regarde plus au modèle vivant; et c'est là ce qui explique les supériorités du XVII[e] en même temps que ses faiblesses. En dépit de ce qu'ont proclamé, dans la querelle des Anciens et des Modernes, Boileau, La Bruyère et La Fontaine, aucun temps n'a été plus exclusivement amoureux et fier de lui-même que le XVII[e] siècle. De là, la différence des deux siècles au point de vue de l'imitation. Je ne donnerai qu'une preuve, mais je la crois décisive parce qu'elle est quasi matérielle. Tout le monde connaît l'effort général fait au XVI[e] siècle, pour prendre dans les vocabulaires latins et grecs, et transporter dans notre français une multitude de termes, presque tous les termes abstraits notamment : tentative justifiable d'ailleurs jusqu'à un certain point et nécessaire, mais qui fut poussée sans mesure, si bien qu'on tendait à parler latin en français. Au contraire, Vaugelas, dans le XVII[e] siècle, est immédiatement applaudi, suivi et même célébré, pour avoir proclamé qu'il faut parler absolument selon l'usage le plus actuel. N'est-ce pas sur la question spéciale du langage, le triomphe éclatant du modèle vivant? Quant au fond, les hommes du XVI[e] siècle essayent de penser, de sentir comme les anciens. Il y a à cette époque des auteurs qui tentent de se faire païens d'esprit et de cœur, d'autres philosophes à la manière de Platon ou de Sénèque; d'autres républicains comme Platon ou Cicéron. Tous les hommes au XVII[e] siècle sans exception sentent et pensent de la même manière, et d'une manière qui est propre à leur temps : ils sont tous catholiques, monarchiques et aristocrates; j'entends par ce dernier terme qu'ils sont tous respectueux observateurs des classes et des rangs. Sans doute il y a encore de l'imitation mal entendue (les trois unités notamment); mais quel est le siècle où l'on ait oublié totalement d'imiter? Ceux qui au XVII[e] siècle admirent, et même avec indiscrétion, l'antiquité, comme Boileau, Racine, l'imitent réellement fort peu. Nous montrerons ailleurs qu'ils la comprennent assez mal. Pour la

mieux comprendre, il aurait fallu se déprendre un peu de son propre temps. Or le temps était exigeant; il voulait que tous ses enfants réservassent pour lui l'affection et l'éloge. Le roi, la cour, la noblesse, tout ce qui comptait alors, prétendaient bien constituer une époque assimilable aux beaux siècles du passé, mais finalement supérieure, le siècle de Louis. Sauf quelques rares personnalités, tout le monde fut du parti des modernes. Sans doute Boileau, Racine pensaient bien ce qu'ils disaient de la supériorité des anciens; mais quand ils composaient, ils étaient tout modernes. Rien de moins antique, pour le fond et la forme, que les tragédies de Racine. C'est que, nous l'avons dit plus haut, révérer le passé est bien l'une des causes de l'imitation, mais c'est la plus faible. L'autre cause, et la plus puissante, la sollicitation du public, fit ici défaut. Composé du roi, de princes et de noblesse, tel enfin que jamais il n'en fut de plus respecté et de plus craint, ce public enjoignait aux auteurs de lui peindre ses propres sentiments, comme il enjoignait de lui parler sa propre langue.

La comparaison du XVIe siècle avec le XVIIe est un commencement de preuve pour établir la proposition que voici : rien ne distingue plus une époque parmi les autres, ne contribue plus à constituer la *modalité* littéraire, propre à cette époque, que la mesure réalisée par cette époque entre l'imitation du passé et la copie du modèle actuel; ou, si vous voulez, que le point de conciliation auquel on s'est arrêté.

IV

Le dilettantisme. — Considérer dans une œuvre comment les moyens sont ajustés pour atteindre les fins, comment l'œuvre est bâtie, scruter les secrets de l'exécution, les procédés du travail, surtout du travail du style, se complaire à cette étude, si bien que le fond même de l'œuvre devienne

indifférent; bref aimer l'œuvre pour l'habileté artistique qui s'y montre, c'est ce que j'appelle le *dilettantisme* [1].

Un auteur est lui-même un membre du public, quand il écoute ou lit un autre auteur. Ce public particulier juge toujours en dilettante. Mais le grand public lui-même, à mesure que la civilisation marche, contient un nombre plus grand d'individus qui jugent à la manière des auteurs, qui savourent le dilettantisme.

Si on ne craignait pas de trop employer le terme de loi, on dirait donc que c'est une sorte de loi que le public et les auteurs aboutissent finalement au dilettantisme.

Notons que cette loi serait elle-même un simple cas d'une loi plus haute : l'homme incline de tous côtés à faire un but en soi de ce qui ne fut d'abord qu'un moyen; à s'amuser du chemin et à oublier le but primitif. Maintenant quelle est la racine psychique du dilettantisme?

Nous estimons, admirons même dans notre semblable la manifestation de toute force, quand nous n'avons pas lieu de la craindre ou de l'envier. Nous reconnaissons la force à la difficulté vaincue. Le dilettantisme n'est qu'un cas de l'estime générale que nous avons pour le tour de force. Il y a des genres littéraires où la difficulté vaincue est absolument tout, l'acrostiche, les bouts rimés, etc. Ce qui apparaît dans ces genres extrêmes, ailleurs se cache et n'en existe pas moins. Demandez-vous pourquoi on a dit « un sonnet sans défaut vaut seul un long poème »; et puis pourquoi tant de gens ont voué au langage versifié une considération si vive. Sans doute on aime dans le vers l'éclat de la métaphore, et

1. J'ai défini le dilettantisme. Je dois dire comment j'interprète pour mon compte la fameuse formule : *l'art pour l'art*. L'art pour l'art, dans ma pensée, répond à ce que sent, ce qu'apprécie exclusivement ou capitalement le dilettante, c'est-à-dire la composition habile et le style artistique. Et si une œuvre s'occupe à satisfaire uniquement le dilettante, elle est de l'art pour l'art. Mais une œuvre qui communique des émotions sérieuses, de quelque couleur que ce soit, *sans d'ailleurs viser à soutenir une thèse*, *une idée générale* quelconque, ou à *moraliser*, n'est pas pour moi de l'art pour l'art, mais de l'art tout court, du bon et du vrai.

la cadence des rimes, mais alors même que le vers manque d'éclat et d'harmonie, on l'estime encore, on fait encore différence du vers à la prose. Le pourquoi, Musset l'a dit : « Cette langue des vers le monde l'entend, mais ne la parle pas ». Autrement dit, parler en vers est pour le commun des mortels un exercice trop difficile. Le commun des mortels estime, admire (avec dépit parfois) cet exercice au-dessus de ses forces.

Voyons à présent comment le dilettantisme modifie les impressions primitives que nous font les œuvres d'art. Généralement, je le crois, le dilettante, en vertu de sa préoccupation spéciale, ressent moins vivement que le spectacteur naïf les émotions que l'auteur du drame ou du roman a voulu nous communiquer; le dilettante perd donc de ce côté. En revanche, au genre d'impression que le naïf reçoit, le dilettante ajoute une émotion particulière, intellectuelle, relativement très faible mais que le souvenir, la réflexion, peuvent renouveler, une émotion qui se garde mieux, attachée qu'elle est à des idées; et qui finalement donc l'emporte par la durée.

Je l'ai déjà dit, tout homme à mesure qu'il se cultive, tend à devenir dilettante; ce serait ainsi dans le public une manière de progrès où il y aurait de la perte pour l'émotion sentimentale, et du gain pour l'émotion intellectuelle. Et on ne peut trop remarquer que ce progrès rentre dans le train général, selon lequel l'homme échange partout des émotions plus intenses pour d'autres moins vives, mais plus durables; autrement dit, les émotions sentimentales pour les émotions intellectuelles.

Il n'en est pas moins vrai que sous certaines formes, à certains degrés, le dilettantisme a joué le rôle d'obstacle, a nui aux œuvres, au progrès propre des artistes, causé du déchet, de la décadence (encore un cas de la loi générale du conflit).

Le dilettantisme contient un péril évident. Comme il est, en son fond, l'estime de la difficulté vaincue, le dilettantisme du public pousse l'artiste à chercher les difficultés pour les

vaincre, et se faire honneur de cette victoire, ce qui divertit l'artiste du vrai but, émouvoir.

Le dilettantisme, en fait de style, est sans conteste le plus dangereux. Auteur, public, en viennent souvent à penser qu'on peut exprimer n'importe quelle émotion, ou même n'en exprimer aucune, pourvu que la diction curieuse, originale, s'écarte du langage simple et prévu. L'écart applaudi peut par degrés aller jusqu'à l'étrangeté absurde. Ce qu'on applaudit d'abord, c'est, je l'ai dit, l'effort visible chez l'auteur, la tentative laborieuse et réussie de manier la langue d'une façon neuve.

Aux dangers, dont le dilettantisme menace le goût, les plus exposés sont précisément les esprits très artistes, quand ils ne sont que cela. Un Boileau succombe à la tentation de faire des périphrases difficiles et de s'en vanter. Une bonne dose de culture scientifique l'aurait probablement préservé.

Dès que l'idée de l'art, j'entends la conception d'un style soigné et brillant, ayant une valeur par lui-même, fut entré en quelques esprits au XVIe siècle, dès qu'il y eut du dilettantisme, il y eut aussi de ce dilettantisme faux, outré, qu'inspire uniquement l'amour-propre. Et ce dilettantisme sévit même étrangement, à la manière d'une épidémie intense se déclarant chez tous les peuples de l'Europe. En Angleterre, cela s'appelle l'euphuisme; en Espagne, le cultisme et le gongorisme ; en Italie, le concettisme; en France, la préciosité.

Au fond et quant à la cause psychique, au mobile, gongorisme, cultisme, préciosité, tout cela est pareil. Ce serait une petite curiosité, intéressante seulement pour des dilettanti, de marquer ce qui distingue le gongorisme de l'euphuisme, et celui-ci de la préciosité. J'en dirai seulement quelques mots, qui auront du rapport à mon chapitre des figures. Abuser de toutes les figures, voilà d'abord ce qu'on peut poser comme commun à tous, Lilly, Gongora, Marin, etc. Mais parmi les figures, trois sont plus prodiguées, plus cultivées : la périphrase, l'hyperbole, la métaphore. Et on peut

après cela remarquer que le caractère distinctif de l'euphuisme, c'est d'outrer particulièrement la périphrase; le langage devient ainsi une suite perpétuelle d'énigmes; ceux qui usent de ce langage se donnent ou croient se donner l'air d'esprits très fins, très subtils. Le gongorisme, lui, use plus particulièrement d'hyperboles démesurées; on a l'air par là d'avoir une imagination grande et noble; c'est bien affaire aux Espagnols. Le cultisme italien vise à l'abondance des métaphores et des comparaisons, à leur variété, surtout à leur inattendu; on veut ici avoir renom d'une imagination surprenante par sa richesse et son étendue. La préciosité française, moins excessive que les autres, emprunte un peu à toutes, mais se rapproche davantage de l'euphuisme anglais.

Remarque importante peut-être : toutes ces formes outrées ont été d'abord inventées par quelques littérateurs de profession, comme Lilly en Angleterre; Ledesma, Gongora en Espagne; Marini en Italie; puis adoptées, répandues, exagérées encore par le public, un public spécial, mondain.

Souvenons-nous qu'en l'homme qui lit ou écoute, l'amour-propre veille; l'amour-propre est toujours là, poussant l'homme à chercher en toute occasion, ici comme ailleurs, un moyen de se distinguer. Il est des personnes qui sentent réellement en dilettantes, mais moins qu'elles ne le disent. En partie sincère, leur dilettantisme est affecté en partie; cette part on l'ajoute à l'autre pour se singulariser. Il est des faux dilettanti, hélas! assez nombreux, qui n'ont au fond ni opinion, ni discernement, qui ne sentent rien, mais qui veulent seulement se mettre à part, se distinguer par des opinions excentriques. Pour cela ils ont choisi par hasard la littérature; ils auraient pu aussi bien choisir la politique ou la morale.

CHAPITRE III

LE PROGRÈS (SUITE). — LES DÉCADENCES APPARENTES

Je ne dirai pas qu'il y a entre les genres une concurrence pour vivre et prospérer; c'est là une de ces *images* qui produisent des idées fausses. Mais il y a ce fait simple, inévitable, que, si les artistes d'un temps se mettent à cultiver avec une égale ardeur plusieurs genres littéraires, chacun de ces genres, recevant moins de soins et de travail qu'auparavant, produira de moins bons fruits. Et si l'artiste littéraire se dissipe encore plus, va hors de la littérature même cultiver d'autres domaines, la littérature s'en ressentira d'une manière fâcheuse. Vérités évidentes, qui à l'énoncé ont l'air banal; et cependant on ne voit guère les historiens et les critiques tenir compte de ces vérités, quand ils jugent une époque.

Remarquez que dans le cas de notre dernière supposition, il y a à la fois du progrès général, et une déchéance spéciale à la littérature; et celle-ci est causée justement par celui-là; en sorte qu'on voit le progrès général s'opposer à un progrès particulier.

A l'appui de ces propositions abstraites je donnerai au moins un exemple. Je choisirai pour cela notre XVIIIe siècle et par plusieurs raisons qu'on verra; et je développerai l'exemple, parce que, tout en montrant comment le progrès

littéraire peut être enrayé par des causes favorables d'ailleurs au progrès général, je veux montrer aussi qu'il y a parfois progrès littéraire, sans qu'on le reconnaisse. Il est selon moi des préjugés, des préventions qui souvent masquent le progrès aux yeux des critiques. En ce dernier cas, plus de déchéance, au contraire; il y a un progrès réel, mais ce progrès est méconnu.

Des personnes, très distinguées d'ailleurs, professent à l'égard du xviiie siècle une opinion qui, si elle était fondée, ébranlerait notre théorie du progrès. Ces personnes affirment que le xviiie siècle n'a possédé aucune psychologie ou rien qu'une psychologie superficielle.

Si le xviiie siècle n'avait fait que de la littérature comme le xviie, il en aurait fait de la meilleure, c'est mon opinion; mais il en serait résulté autre chose encore, c'est que, même n'ayant pas fait mieux, il serait plus favorablement jugé. Par malheur pour son renom littéraire, ce siècle a tenté, hors de la littérature, des œuvres politiques, philosophiques, que tout le monde n'agrée pas. Cela jette pour certains yeux un fâcheux reflet sur sa littérature même. Et puis on aime tant le siècle précédent! Or tout amour dispose à l'exclusivisme, même à un peu d'injustice pour tout ce qui n'est pas l'objet aimé.

Et puis l'erreur dont le xviiie siècle est victime s'explique en partie; le mérite de ce siècle, en psychologie, ne nous apparaît pas tout entier, parce que divers préjugés nous le cachent.

Il est convenu que la peinture d'un sentiment capable de produire quelque acte tragique — la jalousie d'une Hermione par exemple — occupe dans l'art un rang supérieur à la peinture d'un sentiment plus humain, inapte au meurtre, comme l'amour de Marianne dans Marivaux. Combien de gens trouveraient étrange qu'on s'avisât d'égaler un type gai ou calme à un personnage tragique! La supériorité du tragique sur le comique ou le genre bourgeois est admise

comme indiscutable. Pour moi, je l'avoue, c'est une opinion sans fondement. Rien, absolument rien, ne prouve qu'il soit plus difficile de créer un personnage violent, excessif que de créer un personnage moyen. Les caractères capables de concevoir dans leur passion un dessein violent sont plus rares que les autres, mais ils sont tout aussi aisés à imaginer; et ils ne sont pas nécessairement d'une psychologie plus complexe. Hermione, puisque je l'ai prise en exemple, est psychologiquement aussi simple, aussi peu profonde que quantité d'amoureuses de comédie ou même de vaudeville. La complexité, la profondeur dépendent non de ce que les personnages sont tragiques ou comiques, ou entre deux, c'est-à-dire de l'impression subjective qu'en reçoit le spectateur, mais de ce que l'auteur a su mettre en eux, de ce qu'ils sont objectivement. On peut faire profond dans le tragique et profond dans le comique, même dans le bouffon, comme on peut faire superficiel. Je reprends Hermione,... ou Phèdre d'un côté, Marianne de l'autre. Sans conteste, pour moi, Marianne est une créature bien plus complexe, à replis, à recoins, et à dessous beaucoup plus nombreux qu'Hermione, et que Phèdre même. A ce point de vue, je ne vois rien au XVIIe siècle de supérieur ni même d'égal. Qu'on me dise que Racine au théâtre ne pouvait faire développé, détaillé, approfondi, comme il fut loisible à Marivaux de le faire dans la forme plus spacieuse du roman, j'en tombe d'accord. Et que si Racine eût composé un roman, il aurait fait des êtres aussi complexes et plus complexes que Marianne; je n'y contredis pas. Toutefois je dis que ce qui aurait été probablement, n'équivaut pourtant pas à avoir été. Il reste que Marianne a été faite et qu'il faut la porter au compte du XVIIIe siècle, où elle demeure.

Mais au reste il faut s'expliquer sur le théâtre de Marivaux. Je dis que ce théâtre était aussi difficile à faire, pour le fond, bien entendu (non pour la forme, accessoire ici), et est psychologiquement aussi profond que la tragédie de

Racine. Ce ne sont pas ici des princes et des princesses, cela est vrai, des personnages, venant du lointain de l'histoire ou de la géographie, dont le rang et le caractère légendaire nous imposent, par un prestige absolument étranger au mérite de l'auteur et à la valeur littéraire. Les personnages de Marivaux ne parlent pas avec la pompe des vers, autre prestige qui leur manque. Et enfin ils ne commettent pas de crime, dernier prestige dont ils sont dépourvus. Les actions qu'ils font, les événements qu'ils subissent, ne sont rien ou presque rien, et voici justement le considérable, le rare, c'est qu'avec ce rien ils nous révèlent, au sujet d'un sentiment, pourtant très commun et très connu comme l'est l'amour, des détours inaperçus; et entre l'amour et d'autres sentiments, des combinaisons peu soupçonnées. Par exemple, pour être précis, je ne vois pas qu'auparavant on eût marqué si juste la couture de l'amour et de l'amour-propre; et comment tout à la fois l'amour peut être généreux jusqu'au sacrifice, égoïste jusqu'à la cruauté, et cela dans la même personne, selon le sacrifice à faire. Racine me montre que l'amour, malheureux, jaloux, peut être cruel jusqu'à la pensée du meurtre. Est-ce bien surprenant? Dans *l'Épreuve* Marivaux me montre un amant aimé, assuré du retour, et cependant insatiable de se sentir aimé, de creuser cette certitude et d'en jouir. Cet amant organise une épreuve douloureuse pour la femme qu'il aime, qu'il va épouser, malgré l'infériorité de la fortune et du rang; à qui il fait par suite tous les sacrifices, socialement parlant. Il est donc à la fois d'une générosité exceptionnelle et d'un égoïsme méchant; et avec cela, indiscutablement vrai. Et comme Racine, qui m'a certes fait voir bien des choses, ne m'a pas fait voir cela, je conclus que tout de même le XVIIIe siècle ajoute quelque chose au XVIIe.

Racine fait dire à Hermione : « Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait fidèle! » J'ai vu bien des gens là-dessus pâmer d'admiration. Et je ne dis pas qu'il n'y ait pas lieu à une

forte estime. Mais il faut admirer aussi le mot que je vois dans *les Jeux de l'Amour et du Hasard.* Dorante, se heurtant à la fierté de Silvia, dont il est déjà épris, lui dit : « Cette fierté, *je te l'ai souhaitée dès que je t'ai vue.* Et je me console d'y perdre parce que tu y gagnes. » C'est l'expression absolument précise et juste d'un besoin qui caractérise les amours généreux, le besoin de voir la perfection dans l'objet qu'on aime. Ce mot vaut l'autre à coup sûr, mais il est dans une mince comédie (je dis mince par les événements), et l'autre se trouve dans une tragédie où l'on commet un crime; vous comprenez quelle distance cela met entre les deux!

Voltaire a dit de Marivaux qu'il connaissait les sentiers et ignorait les grandes routes du cœur. A figure opposons figure. Les grandes routes battues, qui les ignore? Sans trop de peine on les suit passablement. Mais découvrir les sentiers et ne pas s'y perdre, le mérite est singulier. Le sentiment de Voltaire est du reste celui de bien des gens; et c'est une simple variété dans le préjugé que j'ai combattu plus haut. On imagine que les sentiments dits forts ont une sorte de dignité supérieure, un rang plus élevé; qu'ils constituent une sorte de haute classe. Noblesse fausse comme tant d'autres, dignité de convention. C'est le cas de dire ici : On ne vaut que par soi-même. Valoir par soi, pour un personnage de drame, de comédie ou de roman, c'est être très complexe, en étant très vrai. Il est assez insignifiant, après cela, qu'on se promène sur le théâtre armé d'un poignard ou d'un éventail.

Je viens de noter au passage une double prévention : prévention pour la haute condition des personnages mis en scène; prévention pour la tragicité des événements, ou pour leur grandeur. J'appelle grands, comme tout le monde, les événements qui intéressent un peuple, une armée, une collectivité, comme ceux qui figurent dans les épopées. Je dois en troisième lieu ajouter la prévention pour le langage versifié, et ici je suis tenu à faire une juste concession. Il

est certain qu'avec des agréments qui lui sont propres, le langage versifié a ses difficultés particulières. Il est au-dessus de la prose par le mérite de la difficulté vaincue, et dans les bons poètes par le mérite de l'éclat. Si certaines qualités du style étaient la fin de la littérature, tout serait dit; on aurait raison de placer au premier rang, assez loin de toute prose, une œuvre bien versifiée, comme le sont les tragédies de Racine, et comme le sont au moins tout autant les drames de Victor Hugo, ou *les Érinnyes* de Leconte de Lisle; mais la fin suprême pour nous n'est pas là. Nous avons choisi un autre principe de hiérarchisation; voici une œuvre en vers que je suppose inférieure à une autre œuvre en prose sous le rapport de la richesse psychologique. Je comprends qu'on relève quelque peu la première à côté de la seconde, parce que secondairement il faut tenir compte du mérite et de la difficulté du vers. Mais, si tout d'abord on accorde à l'œuvre en vers une estime hors ligne, sans considération pour la supériorité de fond que possède l'œuvre en prose, alors je maintiens le mot préjugé.

J'ai supposé l'infériorité psychologique de l'œuvre en vers, c'est un cas fréquent, sinon ordinaire; et il y a même des cas éclatants. On place bien loin par-dessus d'excellents romans, très supérieurs par le fond, quelques épopées devenues ainsi tout à fait illustres et incomparables dans l'opinion publique. Je dois remarquer qu'à la prévention pour les vers se joignent, il est vrai, en faveur de ces épopées, deux autres préventions, celle des grands événements et celle des grands personnages. Ailleurs, je dirai nettement ce que je pense de ces épopées d'un si haut renom.

Revenons au XVIIIe siècle. Le théâtre de Marivaux n'est pas au XVIIIe siècle le seul qui vaille. Ne méprisons pas le théâtre de Sedaine. Pas même celui de Diderot, dont on parle souvent avec un dédain appris, et quelques-uns visiblement sans l'avoir lu. Le XVIIIe siècle a des nouveautés qui lui constituent sur le XVIIe une sérieuse revanche. Il a su découvrir qu'il y

avait dans les hommes de condition commune, vivant dans le train ordinaire, des passions, des sentiments, des caractères dignes de l'expression artistique. Il a su faire parler ces hommes du commun sur le ton sérieux. Avant, on ne leur attribuait que le ton comique. Et chose plus importante encore, le XVIIIe siècle s'est avancé plus près de ce qui est la fin ultime de l'art, la création des caractères. Je suis persuadé que le moule trop étroit de la tragédie a seul empêché Racine de déployer ses caractères; mais enfin à mon sens Racine caractérise d'une façon assez sommaire. Secouez le préjugé du tragique et vous apercevrez la complexité, la richesse supérieure d'un type comme *Figaro*.

Au reste, l'effort capital du XVIIIe siècle est non au théâtre, mais dans le roman, forme plus large, plus libre, et qui par suite convenait mieux à la culture plus encyclopédique de ce temps. Et par le roman le XVIIIe siècle triomphe du XVIIe. Je ne veux pas dire simplement que les romans du XVIIIe valent mieux que ceux du XVIIe, ce qui est trop évident, mais que d'après le témoignage des romans le fond psychologique du XVIIIe siècle l'emporte sur celui du XVIIe peut-être en profondeur, en étendue certainement. J'ai déjà parlé de *Marianne*. Cependant je ne puis pas me priver d'une observation. A coup sûr Molière est le plus profond et de beaucoup entre les gens du XVIIe siècle. Cependant relisez *Tartuffe* et puis lisez le Tartuffe de Marivaux, M. de Climal dans *Marianne*. Défaites-vous de toute affection, de tout culte conventionnel — la gloire de Molière n'en a pas besoin, — vous verrez que M. de Climal est un personnage moins robuste, moins fruste, moins élémentaire, plus fin, plus subtil, plus détaillé et circonstancié que Tartuffe.

Détaillé, circonstancié, tout est là. Cela aboutit à rendre le personnage plus individuel, plus unique, et la fin suprême n'est-elle pas de créer un être fictif, qui sans avoir été copié sur une personne réelle, ait pourtant l'air d'un portrait? Phèdre est sans doute une belle invention. Je la vois sur un

plan notablement plus haut que les autres créations de Racine. Surtout elle est plus touchante au moment où la crainte et le remords la saisissent à la fois. Et c'est un type sûrement plus distingué, plus élevé que Manon. Mais si l'on croit que c'est plus difficile et plus profond de faire des créatures moralement distinguées, on se trompe et l'on confond deux tâches très différentes : celle du moraliste et celle de l'artiste. L'artiste n'a qu'à faire riche et profond. Or il me paraît évident que Manon est bien plus détaillée, circonstanciée que Phèdre.

Encore une fois j'entends l'objection : si M. de Climal est plus circonstancié que Tartuffe, et Manon plus compliquée, plus sinueuse que Phèdre, c'est que la forme du roman a permis ce que la forme de la pièce tragique empêchait. Soit. Vous tenez absolument à décider que Molière et Racine ont eu plus de génie que Marivaux et Prévost, j'incline à le croire moi aussi; mais ces questions touchant la grandeur relative des génies (lesquels, convenons-en, sont d'une mensuration difficile) n'intéressent en nous que cette sensibilité qui s'attache aux personnes, qui préfère les unes, aime moins les autres. Leur décision importe assez peu à l'histoire littéraire. Pour l'historien la vraie question est de savoir si tel temps a ajouté quelque chose au dépôt transmis par les temps antérieurs, peu importe sous quelle forme ou par quelle voie. Il est vrai, et je me hâte de le reconnaître, que les fervents du XVIIe siècle ne sont pas mus exclusivement par cette sensibilité dont je parlais tout à l'heure. Ils ont leur idée. Du génie de Molière, de Racine et de quelques autres, ils veulent conclure à une sorte de génie du XVIIe siècle, génie qui serait supérieur aux génies des autres siècles et notamment au génie du XVIIIe siècle. Mais, quant à moi, justement c'est cette conclusion que je ne consens pas. Que cinq à six hommes à qui je reconnais individuellement un grand génie — un génie hors ligne si vous voulez — coïncident, qu'ils tombent à exister en même temps, je ne crois

pas que cela s'explique avec simplicité par l'action d'un mérite propre au temps. J'ai exposé ailleurs ce que je pensais de la complexité du problème.

Le mètre que j'ai adopté pour mesurer le progrès, comparer les hommes, les temps, me libère d'une condition généralement observée, et qui est de comparer les gens seulement quand ils ont cultivé un même genre. C'est à mon avis un scrupule basé sur une vue superficielle, un scrupule étroit et qui même conduit parfois à l'injustice. Ainsi par exemple Voltaire a fait quelques fables; le rapprocherai-je pour cela de La Fontaine? Non, et voici ma raison : faire des fables a été dans la vie de La Fontaine une occupation sérieuse, à laquelle il a donné beaucoup de temps et de soin; pour Voltaire, faire des fables a été une passade. Sans doute il faut pour comparer deux auteurs qu'il y ait entre eux quelque rapport. On en trouve d'inaperçus d'abord, et des plus sérieux pourtant, en écartant les formes, les moules, en allant au fond. Je rapprocherai par exemple La Fontaine et Voltaire non parce que tous deux ont fait des fables et même des contes, mais parce qu'ils ont des rapports d'esprit.

Je prends le premier chapitre de *l'Ingénu*, ce petit tableau d'un ménage de recteur, vivant avec sa sœur en basse Bretagne, l'arrivée du Huron motivant la visite au presbytère d'une petite société de province, le souper, la conversation, le portrait des convives; relisez, s'il vous plaît. Cela a une grâce, une élégance qui rappelle les tableaux de La Fontaine. Et, similitude plus essentielle, c'est la même psychologie juste, rapide, sommaire, traçant les caractères d'un contour sec, mais très suffisant. Dans *Candide*, il y a trente petits tableaux ayant le même genre de mérite. J'ai donc dit : psychologues exacts, mais sommaires. Le plus court des deux n'est pas Voltaire. Il est vrai que celui-ci encore bénéficie de la forme plus libre du roman en prose.

Rousseau a fait un roman que je n'exalterai pas; mais on a bien voulu reconnaître qu'il y avait dans *la Nouvelle*

Héloïse une tentative psychologique curieuse, originale. Rousseau a tenté d'écrire la transformation morale d'une jeune fille qui a débuté par la chute, et que la pratique du mariage, celle surtout de la maternité, ramènent en haut, rappellent au sentiment effectif et ferme de la vertu féminine. On avoue généralement que cet essai a quelque valeur. Observons que la peinture de cette crise si sérieuse, si profonde et si développée, n'a pas d'analogue dans la littérature du XVII[e] siècle.

D'autres choses encore absolument neuves, inconnues au XVII[e] siècle, se trouvent dans l'apport de Rousseau. Je sais fort bien que le sentiment des beautés de la nature se présente avec une expression assez courte dans les lettres de Mme de Sévigné; avec plus de largeur et de fréquence dans La Fontaine. Cependant l'attrait quelque peu superficiel et distrait que La Fontaine ressent, moins pour la nature même que pour les animaux, et à condition de les humaniser — notez ce point capital, — est encore à belle distance de l'émotion profonde de Rousseau devant les spectacles naturels, loin surtout de cette sorte d'affection, d'intimité filiale qui fait que Rousseau mêle sans faute la nature à tous les incidents un peu mémorables de sa vie, et qu'elle est comme le fond du théâtre, où ses passions rappelées jouent devant nous.

Il faut bien concéder à Rousseau le mérite d'une autre nouveauté encore plus grande. Qu'est-ce qui avait fait au XVII[e] siècle le roman lyrique du pauvre intelligent, voyageur pédestre pour ses affaires ou excursionniste pour sa curiosité, ayant faim, ayant soif, ici mouillé, là recru de fatigue, et nous intéressant rien que par l'expression des besoins élémentaires satisfaits, des plaisirs naturels et simples goûtés avec une claire conscience de leur valeur? Cela n'est pas seulement une révélation dans l'ordre de la morale pratique, c'est révélation encore au point de vue de l'art, note précieuse ajoutée à la gamme des émotions qu'on juge dignes

d'être communiquées. Tout le XVII[e] siècle en bloc fut incapable de deviner cela ; il y a une excuse ; je le sais et l'ai dit ailleurs.

Et cependant Rousseau n'est pas uniquement l'homme d'une ou de plusieurs œuvres appartenant à la littérature. Il a fait de la théorie morale, de la politique, de la critique littéraire, de la métaphysique et surtout de la pédagogie. Sans avoir donné à la littérature autant de concurrences que l'a fait Voltaire, il a pourtant singulièrement étendu les prises de son esprit, et divisé ses forces.

Un homme qui, sans les concurrences acceptées, poursuivies, eût été apte, selon moi, à produire les œuvres littéraires les plus remarquables, c'est Diderot. L'entreprise de l'*Encyclopédie* déjà à elle seule était de nature à absorber tout un esprit. On comprendrait que Diderot eût tout juste suffi à être le meneur de cette entreprise. Il n'a pourtant pas été uniquement cela. Il a lui-même beaucoup écrit pour l'encyclopédie, notamment une série d'articles sur les philosophes, remarquables pour l'époque. Il a souvent refait les articles des autres. En ce temps où tout le monde prétend à la noblesse littéraire comme à l'autre, personne ne veut accepter la tâche ingrate, presque ignoble, de parler des arts mécaniques ; Diderot s'en charge. Il a tout à apprendre et il l'apprend. Par de longues heures passées dans les ateliers, il se familiarise avec tous les métiers et toutes les machines. Après les arts pratiques, il assume les beaux-arts, encore une éducation qu'il se donne, et des théories originales, personnelles qu'il se forme. Et puis le voilà qui, toujours tenté des idées les plus générales, cherche une synthèse, la philosophie, la métaphysique si vous voulez, des sciences biologiques, encore en enfance. Et puis quoi ? il prête son temps, sa plume ou ses avis à quantité de gens. Il refait pour autrui des sermons, des traités sur le clavecin ; il est pour un tiers dans l'ouvrage trop long de Raynal. Il écrit de la critique littéraire pour son ami Grimm. Il écrit pour

Mlle Voland la chronique du temps. Voyez-vous Boileau ou Racine ou La Bruyère sous ce faix-là! Que reste-t-il de loisir et de force à Diderot pour des œuvres littéraires? Cependant il entre dans cette voie. Il fait tout un livre, non de critique, mais de théorie innovatrice sur le théâtre. Il y a là des idées en grand nombre, dont plusieurs sont bonnes, beaucoup hasardées, obscures ou mal formées; je le crois bien; il aurait fallu mettre à cela dix ans d'observation, de réflexion, en se dispensant de tous autres soins. Qu'est-ce qu'il a bien pu y mettre de temps? Puis il fait trois et même quatre pièces : *le Fils naturel*, *le Père de famille*, *Beverley*, *Est-il bon, est-il méchant?* Peu de gens ont lu *le Père de famille* et beaucoup ont écrit, comme d'original, qu'ils avaient trouvé cela uniquement plein de déclamation. Assurément il y en a; mais il y a aussi autre chose dont il est décidé qu'on ne tiendra pas compte. Quant à la comédie, elle est charmante, et le sujet n'en est pas commun. Supposez Racine s'essayant à la tragédie parmi d'aussi multiples besognes; supposez Augier, Dumas faisant avec leurs comédies autant d'autres choses que Diderot. Croyez-vous que les théâtres de Racine, de Dumas et d'Augier auraient valu ce qu'ils valent? D'ailleurs nous ne sommes pas au bout : voici un autre avatar de Diderot, le protée, le pantophile. Il fait des dialogues, des nouvelles, des romans. Il y en a même un qu'il n'aurait pas dû faire. J'ai lu quelquefois que *la Religieuse* était un roman ennuyeux. Ennuyeux? eh bien! faites cette expérience, prenez un jeune homme d'esprit moyen, donnez-lui à lire l'*Athalie* de Racine et *la Religieuse*, et bien que celle-ci soit une lecture plus longue à faire, vous verrez ce qui sera le plus tôt lu. Quant au fond, c'est-à-dire à la psychologie, assurément *la Religieuse* en contient autant qu'un roman de Bourget (que j'estime d'ailleurs et que j'aime) et il y a moins d'appareil, d'affectation de profondeur. La langue surtout en est autrement précise, nette, sûre d'elle-même. *Jacques le fataliste* est un ouvrage sans composition. L'auteur n'y a pas

visé, ou plutôt, imitant Sterne, n'en a pas voulu. Il ne renferme pas moins quantité de morceaux précieux. Je voudrais pouvoir citer certaines conversations entre le marquis des Arcis et Mme de la Pommeraye, causerie vraie, d'esprits très fins. Et arrivons au *Neveu de Rameau*. Voici une intelligence artistique, large, délicate, enthousiaste, avec l'amour de la gloire par-dessus le marché, mariée à un caractère sans moralité, sans dignité, dans un homme que le sort a voué à une condition besogneuse et dépendante. En deux heures d'une conversation de café et deux interlocuteurs seulement, toute une existence très détaillée, circonstanciée, passe devant nos yeux. En un rien de temps, nous voyons ce qu'est cet homme comme mari, père de famille, professeur, ami, citoyen. Et de plus on nous fait sentir, toucher au doigt les rapports entre les conditions qu'il a subies, les qualités intellectuelles et morales qu'il a apportées, et ce qu'il est finalement devenu. On nous le montre tout déterminé dans ses sentiments, sa conduite et son langage même. Comment donc? Diderot y ajoute la gesticulation, les attitudes, tout le corps. Le dedans et le dehors du personnage sont également représentés, objectivés et en perfection. Aussi, n'ayant pas de préjugé, je dirai nettement que je ne vois à ceci aucun modèle antérieur; et en tout cas, rien au XVIIe siècle qui soit aussi richement caractérisé.

Mettons que sans le vouloir, le savoir, j'exagère, que je suis complaisant pour Diderot, j'accorde; mais vraiment, s'il n'y a ici aucune psychologie, j'ignore ce que c'est que psychologie, et je demande qu'on me montre où il y en a. Aurais-je moi-même pour le XVIIIe siècle une prédilection, qui me rende le siècle précédent quelque peu antipathique, comme trop visiblement cela arrive aux adorateurs du XVIIe siècle à l'égard du XVIIIe? Je ne le pense pas; je me sens pour tous nos ancêtres, de quelque temps qu'ils soient, une gratitude égale en un sens; bien que mon esprit soit obligé de reconnaître qu'ils sont inégaux.

L'œuvre artistique demande du temps et du travail [1], beaucoup de l'un et de l'autre. Sans doute parfois on peut gâter son ouvrage par l'excès d'effort et de soin, mais cela est rare; et la loi, pourrait-on dire, est que l'œuvre soit bonne en raison du temps et du travail employés (l'artiste restant par supposition le même). Il est moins certain, mais il est encore probable que si l'artiste s'est spécialisé jusqu'à un certain point, s'il n'a de préoccupation, d'entrain et de feu que pour son art, il y deviendra particulièrement habile. Cela posé, je relève ce fait incontestable : aucun homme du XVIII[e] siècle ne s'est aussi étroitement spécialisé que les gens du XVII[e]. L'époque (j'entends l'opinion, les excitations ambiantes) ne le permettait pas. Généralement toutes les œuvres artistiques du siècle ont reçu de leurs auteurs moins de temps et d'effort que les œuvres analogues du XVII[e], parce que ces auteurs étaient sollicités à d'autres besognes et cédaient à la pression. J'ai cité quelques exemples, j'en pourrais alléguer d'autres; Voltaire les résume tous. Combien de temps Voltaire a-t-il consacré à chacune de ses tragédies? Souvent une quinzaine, parfois moins. Mettons un mois, deux mois, si vous voulez; mais en ce cas des mois singulièrement coupés. Et combien de temps Racine? Qu'a fait Racine en toute sa vie? Quelles études a-t-il faites? Quel acquis amassé? Quelle a été l'étendue, la diversité de ses préoccupations intellectuelles? Je n'ai pas besoin de le dire, cela se sait.

Que Voltaire n'a-t-il pas fait? Quel genre littéraire n'a-t-il pas tenté? De l'œuvre la plus étendue, poème épique jusqu'à l'œuvre la plus courte, sonnet ou lettre, il a tout essayé, et à fréquentes reprises. Est-ce qu'il s'est au moins tenu dans les limites du royaume littéraire, si vaste? Nullement. Voltaire a abordé la science mathématique, la physique, la morale, la politique, la théologie, l'économie politique. Comment donc? Il a fait des affaires; il a fait de l'agriculture, et il a fait de

1. Voir mon chapitre à ce sujet.

l'industrie. Il a colonisé et rempli des missions diplomatiques. Évidemment aucune ambition humaine n'a jamais été plus large, plus débordée. Est-ce que je l'en veux louer? Il y a du trop évidemment. Il était forcé que Voltaire commît quantité d'œuvres médiocres. A la réflexion c'est merveille qu'il n'ait pas été plus constamment et plus bassement médiocre. « Mais enfin, il a été médiocre dans la tragédie. » Oh! bien d'accord. Et sur ce terrain étroit Racine le domine d'assez haut. Seulement, après cela, voyez-vous, considérant tout ce que l'un a su, vu, aperçu, agité, et tout ce qui, dans le strict horizon de l'autre, a fait défaut, je dis de Voltaire : « Ce fut un homme »; tandis qu'auprès Racine est véritablement un bonhomme. A eux deux ils représentent bien la loi dont je parlais plus haut. Ce qui fait en Voltaire l'artiste inférieur dans une spécialité, en fait un homme évidemment supérieur dans son ensemble.

Quelques personnes prennent un véritable plaisir à nous démontrer que la psychologie des *Lettres persanes* semble peu profonde, quand on vient de lire les *Caractères*. Il n'est pas très juste d'oublier que les *Caractères* sont l'œuvre indéfiniment remaniée, remâchée jusqu'à l'âge de cinquante ans d'un homme qui n'a fait que cela; et que les *Lettres* ont dû être faites de vingt-cinq à trente ans par un homme pour qui ce fut un délassement autant qu'un coup d'essai, et qui après cela fit les *Considérations* et puis tout simplement *l'Esprit des lois*. Il est clair que pour excuser la faiblesse des *Lettres*, je plaide la circonstance atténuante; à tout hasard j'imagine que *l'Esprit des lois* en est une valable.

La psychologie considérable qui est entrée dans cette vaste composition n'a pas la forme artistique, c'est certain, mais la forme directe, scientifique. Elle ne doit donc pas compter pour la mesure du progrès littéraire; et ce n'est pas pour cela que je l'allègue; si je la compte, c'est comme diversion, dépense faite ailleurs qu'en littérature, comme remplacement et compensation de quelque chose qui en littérature n'a pas

été fait et n'a pu l'être; cela appartient, on le voit, à mon idée des concurrences ou des diversions.

J'ai avancé qu'il y avait psychologie considérable. Est-il besoin de le prouver? Peut-être pour certaines personnes.

Remarquez donc d'abord qu'il s'agit des institutions humaines. Et d'où procèdent-elles, s'il vous plaît, ces institutions? Du fonds psychique des hommes; ce sont résultats de leurs passions, de leurs intérêts, des visées et des moyens jugés propres à atteindre ces visées, bref de l'homme à la fois intellectuel et moral. Montesquieu s'est proposé de découvrir pourquoi chaque forme particulière d'une quelconque de ces nombreuses institutions est née; pourquoi elle a cédé la place à telle autre forme, ou même pourquoi la première forme a généralement une tendance à céder la place à telle autre. Montesquieu, n'ayant pas (jusqu'à preuve contraire) la sottise de penser que les institutions existent à part des hommes qui les pratiquent, se demande donc en réalité pourquoi, par quels ressorts psychiques les hommes passent d'une forme à une autre, et même pourquoi ils tendent à effectuer tel ou tel passage; si ce n'est pas là de la psychologie (sous forme dogmatique, je le répète), je ne sais plus où il y en a. Exemple simple, et connu de tous, Montesquieu se demande quel est le principal ressort psychique des hommes sous le despotisme, dans la monarchie, dans un état démocratique. Autre exemple : croyant apercevoir que des états politiques qui ne sont pas le despotisme, comme l'aristocratie, la monarchie, la démocratie, ont tous également un côté par où ils inclinent vers le despotisme, Montesquieu se demande qu'est-ce qui incline ainsi ces états; et ce sont encore des forces psychiques qu'il atteste; et si je suivais *l'Esprit des lois* dans tous ses chapitres, ce serait absolument la même observation pour tous. Partout il y a une psychologie alléguée, dont la vérité est souvent contestable (je me demande quel génie humain aurait échappé à cette imperfection), mais dont il n'est pas contestable que ce soit de la psychologie.

Retrouver la psychologie dogmatique, qui a produit l'immense diversité et le mouvement obscur des institutions politiques, civiles et sociales, telle est la tentative de Montesquieu.

Comme j'ai défendu le XVIIIe siècle, je défendrai le XIXe, et par les mêmes motifs : j'y reconnaîtrai de même l'accomplissement du progrès, sous la seule forme qu'à mon avis le progrès comporte en littérature. Ici je serai plus bref, le progrès me paraissant moins sujet à contestation. Certes, en choisissant dans la littérature actuelle quelques œuvres, quelques auteurs, on peut se donner le plaisir de montrer que notre siècle a moins de justesse et de profondeur psychologique que la littérature de l'époque classique. Il est aisé, par exemple, en prenant le théâtre d'Hugo, de prouver que la psychologie de ce théâtre est étonnante, merveilleuse, autant dire fausse, et même parfois jusqu'à égaler la psychologie des contes faits pour l'enfant ou l'homme du peuple. Il est encore aisé de prouver que les romans d'Hugo méritent trop souvent le même reproche, bien qu'ils contiennent des parties excellentes. Je ne dirai pas par quels mérites Hugo se relève jusqu'à paraître un géant, mais je dirai : Delavigne, Picard, Scribe (même), Dumas père, Ponsard, Dumas fils, Sardou, Pailleron, Daudet, Labiche, Gondinet, Meilhac, d'autres encore, composent un théâtre d'une psychologie tout autrement riche, que ne l'est le théâtre du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Que de formes nouvelles on nous a montrées en des sentiments qui semblaient tout à fait connus! Combien d'états du cœur ou de l'esprit inaperçus auparavant! et quel livre énorme on en ferait! Ici je veux seulement répondre à deux objections qui se présentent, je crois, à tout esprit attentif. Les passions, dites fortes, à résultats tragiques, ont été de notre temps négligées, ou abandonnées à des auteurs mélodramatiques d'un talent très inférieur. Les maîtres de la scène moderne, Dumas fils, Augier, font beaucoup moins du drame proprement dit, que de la comédie très sérieuse : n'est-ce pas un manque de force? On pourrait répliquer que le *mélo* lui-même,

trop souvent emphatique et faux, a des scènes, des types, qui ne sont pas à dédaigner; mais j'aime mieux faire une autre réponse. C'est à mon sens un vrai progrès vers la vérité psychique, que l'abandon de ces passions violentes jusqu'au crime. Pourquoi? C'est que dans les peintures qu'on en a faites, il est toujours entré une part trop considérable d'imagination purement déductive. C'est que les auteurs n'ayant pas éprouvé par eux-mêmes ces états psychiques si exceptionnels, et n'ayant pas même eu l'occasion de les observer directement sur des scélérats réels, ont trop souvent composé des êtres sans vie (artistiquement parlant, bien entendu).

Je sais bien que ces auteurs se sont aidés de l'histoire, comme Racine pour Néron, ou de la *Gazette des tribunaux*, comme nombre d'auteurs modernes. Ce procédé d'information supplée mal à l'expérience, à l'observation directe; aussi les produits s'en ressentent-ils. Je le dirai très franchement, je ne puis prendre au sérieux les assassins de Racine, pas même Néron, et à plus forte raison Oreste. Ils ne me font ni frémir, ni trembler. Au travers de ces fantômes trop minces, j'aperçois ce bon bourgeois de Racine dans ses fréquentations habituelles et honnêtes, dont la plus féroce est Boileau, qui a massacré Cottin et autres, mais métaphoriquement. Shakespeare, lui, a eu la chance de connaître des gens fort capables d'une violence meurtrière; son époque lui en offrait; cela se marque dans *Macbeth*, dans *Othello*; mais souvent Shakespeare lui-même me laisse voir qu'il a trop imaginé, et pas assez expérimenté les scélérats. En résumé, les auteurs qui, exempts du préjugé des passions dites fortes, dessinent les contours de leur monde fictif, juste sur le monde réel qu'ils ont expérimenté, se conduisent avec prudence. Cela, je le répète, constitue un progrès méthodique, propre à nous procurer plus de vérité psychologique.

Examinons l'autre mode, je veux dire le mode comique. Là il semble que Molière domine encore, comme une montagne, les collines rangées autour. J'admire et surtout j'aime

profondément Molière, mais même avec lui je me garde des illusions d'un culte (qu'il aurait, j'en suis sûr, drapé de la belle façon). Une supériorité que je lui vois, je la concède d'abord. Il est plus philosophe, plus raisonnant, plus capable d'abstractions, plus scientifique que ses successeurs, dont aucun n'aurait été capable de goûter comme lui Gassendi et de pénétrer Descartes. Et cette aptitude à la spéculation se sent chez lui; il y a je ne sais quoi d'universellement, d'éternellement humain qui se manifeste dans ses personnages; mais cet avantage est compensé par un défaut : souvent sa caractéristique manque d'abondance; on voudrait des traits plus particuliers, plus individuels. N'insistons pas, car aussi bien le principal avantage de notre temps, c'est la quantité de types produits et leur diversité. « Pour balancer le seul Molière, dira-t-on, il vous faut plusieurs modernes. » Mauvais argument quand il s'agit du progrès, chose sociale, collective. Cette supériorité qu'a Molière de n'être pas balancé par un moderne seul, mais seulement par plusieurs, c'est le fait du génie de Molière, cela lui appartient, et non à son époque. Et au contraire ce qui appartient à notre époque, c'est cette pluralité qui balance et emporte à la fin Molière. Il y a du hasard, du contingent dans l'arrivée historique du génie exceptionnel; il y a du déterminé, de l'institutionnel dans ce qui se montre départi à un assez grand nombre d'individus.

Voici par exemple un autre avantage de Molière, il a fait de la charge souvent, mais il l'a faite résolument, en pleine conscience, et par des personnages homogènes, en qui il la concentre. Nos auteurs modernes, trop souvent en un même personnage, font vrai, puis l'instant d'après font en charge (Labiche notamment, dont c'est le défaut capital); ils n'ont pas l'air de voir la dénivellation, si j'ose dire. C'est faute de cette sûreté du goût, par où Molière les domine. Et cette fois la supériorité appartient à l'individu et au temps, lequel trouvait pourtant que Molière avait souvent manqué de goût.

Boileau a exprimé à cet égard l'avis du siècle, que je ne partage pas d'ailleurs.

Mais quittons le théâtre. La vraie supériorité du XIXe siècle est dans le roman. Balzac, Stendhal, Eugène Sue, Dumas, Mérimée, Charles de Bernard, Flaubert, Daudet, Zola, Maupassant, Bourget, et au-dessous quantité d'auteurs encore fort remarquables, en quelques-unes au moins de leurs œuvres, constituent un ensemble hors de comparaison avec ce que les siècles précédents ont possédé. Et je n'entends pas dire seulement en fait de romans; car pour moi, au point de vue d'où je regarde, les barrières du roman et de l'épopée, très superficielles, disparaissent. Je compare entre eux les fonds psychologiques.

Par son ampleur, et par une diversité proportionnelle à cette ampleur, le fonds moderne me semble dépasser singulièrement et le XVIIIe siècle — ce que personne ne songe à contester — et le XVIIe, ce que quelques personnes pourront bien nous dénier. Je dirai volontiers que la supériorité de notre siècle est accablante, si ce mot n'impliquait une sorte de mésestime; alors que non seulement l'estime à l'égard des prédécesseurs, mais la reconnaissance, me paraissent des sentiments obligatoires.

Un parallèle en règle entre le XVIIe siècle et le nôtre n'est pas possible ici; tout au plus s'il y a place pour un jugement sommaire. On convient assez généralement aujourd'hui que Corneille est une sorte de lyrique qui dramatise ses rêves de grandeur, en les localisant en Espagne ou à Rome, et contient peu de psychologie objective. Restent donc Molière tout d'abord (et selon moi loin au-dessus des autres); puis Racine, La Fontaine, et La Bruyère, là où il fait des portraits [1]. Je me suis suffisamment expliqué sur Molière. La Fontaine, comme psychologue, me semble d'une justesse exquise dans sa brièveté, et d'une diversité très riche. Mais

1. Ses maximes, comme celles de La Rochefoucauld, appartiennent à la morale, art pratique, et non à la littérature rigoureusement définie.

il est sommaire; il n'est pas développé. Tant qu'il se borne à l'indication concise, au trait principal, au contour, au croquis, c'est admirablement réussi; mais sa force visiblement s'arrête là. Au théâtre où il lui fallait se développer, La Fontaine échoue, montrant par là ses limites. La Bruyère mérite un jugement assez semblable. C'est court, c'est superficiel, et par endroits c'est ingénieux, prétentieux, parfois faux. Voici à présent Racine : l'amour jaloux dans Hermione, tendre et malheureux dans Bérénice; l'amour honteux de lui-même, combattu, désolé dans Phèdre; cela est vraiment d'une haute valeur; mais c'est là aussi vraiment l'essentiel de Racine. On a mis une singulière complaisance à surfaire dans Andromaque la mère (qui y tient évidemment moins de place que la veuve ulcérée contre le meurtrier de son mari); à surfaire le politique dans Acomat; le grand homme dans Mithridate, qui n'apparaît que comme un vulgaire et rusé jaloux; le fanatique en Joad, caractère absolument simple, monotone, sans nuance, cornélien (au mauvais sens du mot). Mais admettons que tout cela eût la valeur qu'on veut lui attribuer, Racine, même joint aux autres, ne composerait pas une manifestation d'art égale en étendue, en diversité, en richesse à l'immense musée humain du théâtre et du roman modernes. Je laisse à part la question du goût et du style; il y aurait ici beaucoup à débattre, et le XVIIe siècle y pourrait gagner; mais systématiquement je ne veux juger, je l'ai dit, que par un principe primordial.

Je n'ai pas encore allégué les poètes lyriques de notre temps. Il n'est pas besoin d'en parler longuement. La poésie lyrique n'existant pour ainsi dire pas dans les deux siècles précédents, je puis m'épargner la peine de faire ressortir Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Barbier, Leconte de Lisle, Hérédia, Sully-Prudhomme, Coppée, Béranger, H. Moreau, Laprade, Richepin, et combien d'autres. Nous devons à ces poètes une double révélation. Deux provinces immenses de l'âme humaine nous ont été découvertes, et avec un prodi-

gieux détail. D'abord tous les genres d'émotions que la nature extérieure peut donner. Puis le sentiment des humbles conditions, des humbles misères, des humbles plaisirs. Ajoutez enfin l'intérêt, la curiosité, la sympathie pour ce qui est très loin de nous par sa situation sociale, par sa position dans le passé ou dans l'espace. Jamais on n'a vu un si subit agrandissement de la sensibilité artistique. C'est là — avec l'application des sciences à la vie pratique — le titre de notre époque à une gloire sans égale, jusqu'ici [1].

1. Il semble que logiquement j'aurais dû parler du *milieu* avant de parler du progrès; mais à l'expérience j'ai vu que pour comprendre le milieu, il fallait posséder certaines idées relatives à l'évolution : je vais pouvoir à présent tenter le chapitre du milieu.

CHAPITRE IV

LE MILIEU

Le milieu pour moi, comme pour tout le monde, est l'ensemble des circonstances et conditions, parmi lesquelles on pense et on agit à une époque donnée. Je ne crois pas utile de distinguer le moment du milieu, comme l'a fait Taine.

Toujours séduit par le raisonnement analogique, Taine a voulu retrouver en histoire un équivalent « de la vitesse acquise », ce qui lui a fait inventer le moment en pendant avec le milieu. Or le moment, c'est justement l'essentiel du milieu; j'ai envie de dire son centre; qu'est le milieu, sans le moment?

Et c'est précisément par conviction de cette vérité, que je vais tout d'abord, dans cette étude du milieu, signaler le degré de culture acquise, et le degré de civilisation acquise (que Taine assurément aurait rangée en première ligne dans le moment). Je distingue ici culture et civilisation momentanément, pour la commodité logique, car d'ailleurs j'admets et j'approuve que le mot civilisation, dans l'usage ordinaire, englobe tout, y compris la culture.

Donc ici j'appelle culture tout ce qu'une époque possède en fait de notions de toute sorte, science physique et science

morale, préceptes, règles d'art et de langage, même les idées et théories hypothétiques dépassant la connaissance, bref tout ce qui s'adresse à notre intellectuel. J'appelle civilisation, les pratiques de toute sorte, l'économique, la politique, la famille, la hiérarchie sociale, les rapports mondains.

On ne se hasarde guère lorsqu'on se contente de dire que la culture ou la civilisation acquise influe sur la littérature, de même que celle-ci réagit sur celle-là. C'est énoncer, en termes généraux et vagues, ce que Taine a appelé la loi des dépendances mutuelles, ce que Comte, avant Taine, avait nommé le consensus social. La question est de savoir quelle conception nous devons nous faire du consensus ou de la dépendance mutuelle.

Je vois d'abord que, chez nous, Comte, Taine et les disciples de Taine, ont formé leur conception en transportant dans la littérature une image, qu'ils ont trouvée dans la science biologique[1]. Ils ont conçu la dépendance mutuelle, comme aussi étroite que celle qui existe entre les divers organes d'un corps vivant.

Tous ils s'accordent en effet sur cette idée, qu'on ne peut toucher à l'une quelconque des parties de la société, sans qu'une modification s'ensuive dans toutes les autres parties. Tout tiendrait étroitement à tout. Je conviens que cette idée semble profonde. Elle flatte notre esprit d'une image d'ordre, d'organisation; et le contente aussi, en ayant l'air de lui découvrir une région inconnue, au moyen d'une autre un peu plus connue. Mais cette idée séduisante, qui l'a prouvée? Pour me réduire ici à la littérature, qui est mon sujet, Taine a-t-il prouvé quelque part dans son histoire de la littérature anglaise cette dépendance rigoureuse, quasi organique? Pour prouver valablement, il aurait fallu d'abord analyser avec netteté ce qu'on nommait milieu et ce qu'on

1. De même Spencer, à l'étranger.

nommait moment, *articuler* avec précision chacun des éléments composants, et puis montrer quel genre d'ascendant chaque article exerçait, et sur quelle partie ou forme de la littérature il agissait, sinon exclusivement, puisqu'on affirmait que tout tient à tout, mais au moins principalement. Il est inadmissible en effet que n'importe quel trait du milieu agisse *également* sur n'importe quelle partie de la littérature. Ce travail n'a pas été accompli, il est resté à l'état d'ébauche.

Partons de cette idée que les circonstances du milieu n'exercent probablement pas une influence égale sur un sujet donné, tel que la littérature.

L'effet des unes doit être considérable, et partant assez visible; d'autres, au contraire, exerceront un ascendant assez faible, peut-être nul, ou au moins insaisissable pour nous, dans l'état actuel de notre savoir psychologique.

Or on ne peut trop le rappeler, il s'agit ici de psychologie, non de biologie.

D'autre part analysons l'objet influencé. La littérature, elle aussi, a bien des parties, dont les unes importent beaucoup, les autres peu. Essayons de voir ce qui dans la littérature forme la partie principale, ou l'essentiel. A mon avis, je l'ai déjà dit souvent, l'essence de la littérature, c'est d'émouvoir les hommes; au moyen de quoi? de l'homme lui-même, de ses divers caractères, de ses émotions, passions, sentiments, exprimés lyriquement ou objectivés dans l'œuvre épique et l'œuvre dramatique.

Ceci posé, je me demande si l'état des sciences mathématiques en une société donnée, est de nature à influer beaucoup sur la littérature contemporaine. Je suis disposé à me répondre, non, jusqu'à preuve contraire. Je répète la question pour toutes les sciences physiques ou naturelles, et ici j'hésite. En effet le *sentiment de la nature*, communicable par le moyen de descriptions objectives ou par la notation d'impressions personnelles, est bien une partie précieuse de la littérature. Mais entre le sentiment de la nature, qui tient

à la considération superficielle, *sensuelle* de ce grand objet, et la connaissance profonde, scientifique du même objet, il y a une radicale différence. Nous avons montré ailleurs que le savant et l'artiste, quant au processus intellectuel, vont aux deux pôles opposés.

Cela étant, l'état, le degré des sciences physiques, doit-il exercer une influence importante? Il ne le semble pas, au premier coup d'œil. Je ne dis pas qu'on ne découvrira pas plus tard des rapports cachés; mais ces rapports possibles n'ont été encore, à ma connaissance, établis avec netteté dans aucune histoire. Cependant ici un doute s'élève. La connaissance de l'homme qui est certes, à un certain degré ou sous une certaine forme, nécessaire au littérateur, peut-elle progresser jusqu'au point voulu, lorsque la science physique est nulle ou trop arriérée? Je n'aperçois en ce moment aucun fait qui me permette de dire avec certitude : « aucun degré de science physique n'est nécessaire », mais je ne puis pas dire davantage : « un degré de science physique est indispensable ». Peut-être en se servant de ce qu'on a sous les yeux — de l'histoire actuelle, dont on devrait toujours s'aider, — serait-il permis d'avancer qu'en tout cas la connaissance de l'homme, j'entends celle qui suffit à la littérature, n'est pas dans une dépendance étroite de l'état des sciences physiques.

Je me hasarde à le penser, d'après deux faits que tout le monde peut constater. Chacun a certainement rencontré, comme moi, et fréquemment, des femmes pourvues de ce qu'on appelait un grand tact ou un tact délicat, lequel est au fond une fine connaissance des intérêts, des passions et des caractères humains. Et ces femmes étaient aussi ignorantes des véritables lois qui régissent l'univers, que peut l'être un nègre de la Papouasie; elles étaient de force à croire que le soleil tourne autour de la terre, — ou même qu'il se couche chaque soir dans l'océan, comme dans son lit, et que le ciel est une voûte de cristal incrustée d'étoiles d'or, etc. ; — et ici je ne puis m'empêcher de rappeler que les artistes

grecs professaient des croyances pareilles ou équivalentes, et qu'ils avaient pu devenir malgré cela suffisamment instruits en psychologie.

Et à côté des femmes dont je parle qui n'a rencontré l'homme profondément versé dans la connaissance de quelque canton de la nature, mais non moins naïf que savant, c'est-à-dire au fond pourvu, si j'ose ainsi parler, d'un remarquable indiscernement en fait d'hommes et de caractères? et cet homme savant est bien, en vis-à-vis de cette femme ignorante, une manière de contre-épreuve.

Ce qui existe sous nos yeux avec une entière certitude doit nous avertir. L'historien est tenu de croire ou au moins de soupçonner que ces mêmes phénomènes que nous apercevons en petit, en *privé*, dans l'histoire actuelle, se reproduisent en collectif et en grand dans l'histoire générale.

Voici donc en somme que toute la science physique, c'est-à-dire un mode de la culture très important, est si lâchement lié avec la littérature qu'on ne peut constater d'une manière certaine un seul effet de celui-là sur celle-ci. Taine, par exemple, a achevé son histoire de la littérature anglaise sans avoir eu occasion de relever nulle part une influence scientifique; et il ne s'est même pas aperçu du fait.

En revanche la littérature semble bien être en rapport sensible, perceptible avec une culture spéciale, la culture psychologique. Toutefois distinguons : il y a une psychologie générale, théorique, abstraite, en voie de formation (vous pouvez vous la figurer par la théorie des sentiments moraux de Smith ou par les livres de M. Ribot). L'état de cette science abstraite tient-il en quelque dépendance les œuvres purement littéraires? A cette question j'ai déjà fait en somme, et quant à moi, une manière de réponse; j'ai dit ailleurs à peu près ceci : il est bon, il est profitable probablement à un artiste de posséder une conception analytique de nos facultés intellectuelles et de nos ressorts moraux, mais cela n'est bon qu'avant l'œuvre littéraire, comme préparation.

Le savoir spécial, qui a pu, qui a dû servir à l'artiste pour l'observation préparatoire, pour l'acquisition de son expérience, en lui permettant d'observer avec plus de discernement, de méthode, ce savoir, dis-je, il faut que l'artiste l'oublie spontanément ou systématiquement, dès qu'il bâtit son œuvre, afin d'éviter le péril d'être raisonneur, discursif, abstrait, alors qu'il doit créer des formes concrètes et vivantes. Je ne trouve dans mon bagage psychologique rien de plus, je l'avoue, que ce que j'ai déjà dit.

Il en résulterait toutefois cette hypothèse, que les époques où l'artiste est en mesure d'acquérir une teinture de psychologie abstraite, et sous la condition, bien entendu, que l'artiste prendra la peine de se teinter, doivent produire des œuvres présentant, quant à la construction des caractères, et la peinture des passions, quelque chose de plus analytique, de plus précis, de plus sûr, que les époques où la science fait encore défaut.

Cependant, je me hâte de l'ajouter, et l'histoire littéraire semble le prouver, le défaut de science abstraite peut être compensé plus ou moins par l'abondance et la sûreté de la psychologie pratique, journalière, qu'acquiert, dans l'expérience de sa vie privée et publique, un homme doué pour l'observation artistique (c'est le cas des anciens).

L'état des beaux-arts, architecture, sculpture, peinture, musique, influe-t-il sur l'art littéraire? Je crois bien que tout le monde répondra *a priori* par l'affirmative; mais influent-ils tous également, ou également à toute époque, d'après une loi ou dans une mesure invariable? Ici on répondra, je pense, que l'égalité est invraisemblable; et on aura bien raison. Mais après cela, le difficile est de découvrir des effets précis, incontestables; difficile au point que je n'ai jamais lu, en aucune histoire, une assertion qui pût satisfaire un esprit critique. Ne confondons pas, s'il vous plaît, tel arrangement matériel, disposé pour un art, avec cet art même. Je m'explique par un exemple. On peut avec quelque apparence

affirmer que l'opéra de Lulli et de Quinault a influé sur la manière dont Voltaire a conçu ses tragédies ; mais dire pour cela que c'est la musique qui a influé, serait faux. Voltaire a visé à produire quelque effet équivalent à l'effet obtenu par les dispositions matérielles de l'opéra, et par les libretti de Quinault.

Donc influence d'un machinisme nouveau et influence d'une forme littéraire nouvelle sur la littérature postérieure; mais rien de la musique, à parler exactement. Je pourrais très bien, à mon tour, alléguer dans Victor Hugo des influences de la sculpture, de la peinture, en ce sens que tel vers semble fait du souvenir d'une statue ou de plusieurs statues fondues en une vision unique — « et la Justice aux yeux sévères et candides » (un tableau de Prudhon). — « Paix, gloire, liberté, reviendront sur des chars de victoire aux foudroyants essieux. » — « L'empereur surhumain... devant qui, gorge au vent, pieds nus, les Renommées volaient clairons en main. » Assurément il y a là des souvenirs de sculptures. Mais peut-on dire que nous soyons en présence d'influences sérieuses, collectives, d'un art sur un autre? en quel lieu, en quel temps montrera-t-on un effet incontestablement produit par la musique? par l'architecture? Et je ne dis pas, remarquez-le, qu'il n'y en ait pas; je dis que si ces effets existent, ils sont d'une nature telle qu'ils échappent à notre science psychologique actuelle.

Une idée contiguë à la précédente, mais en réalité très différente, est celle-ci : il se pourrait que tous les arts d'une époque se ressentissent d'une conception unique qui, entrant en tous, les marquerait d'une manière de sceau commun. Ce ne serait plus ici influence d'un art sur un autre, mais influence plus haute, dominant communément les arts. Voici une page de M. Brunetière [1] que je citerai parce qu'elle

1. M. Brunetière écrit cette page comme une suite de la théorie des mutuelles dépendances. Ce qu'il allègue, *si cela était vrai*, appartiendrait, en tout cas, à la théorie des *dépendances communes*, ce qui n'est plus la même chose.

propose cette idée, avec une foi singulière au dogme des dépendances mutuelles.

« Et voici un exemple enfin de ces liaisons qui joignent par delà les frontières nationales et à travers le temps, jusqu'aux époques successives d'un même âge de l'histoire. Si l'on retrouve en effet tout le moyen âge politique et poétique dans *la Divine Comédie* de Dante, si vous en retrouvez *toute la religion* dans une cathédrale gothique; et s'il est vrai que la *Somme* de saint Thomas d'Aquin en résume toute la science et toute la philosophie, ne peut-on pas dire aussi qu'il n'y a rien qui ressemble plus que la *Somme* de saint Thomas à une cathédrale, si ce n'est précisément *la Divine Comédie* de Dante? ou plutôt, il n'importe que ces trois monuments d'une *pensée commune* ne soient pas de même date, et ils demeurent comme le témoignage de je ne sais quoi de plus général, qui planerait en quelque sorte au-dessus du temps. Le moyen âge y respire encore tout entier. Si nous n'en avions rien d'autre ni de plus, c'en serait assez pour nous permettre de le reconstituer. Et qui sait? avec un peu d'audace et un peu de bonheur surtout, si, n'ayant conservé que la *Somme* et *la Divine Comédie*, nous n'y retrouverions pas l'épave ou l'idée de la cathédrale gothique? » (*Évol. des genres*, t. I, p. 253.)

Ma réponse à M. Brunetière sera courte : entre *la Divine Comédie* et une cathédrale gothique, vous présumez être en état de nous montrer le lien, le rapport ou la similitude; allez, faites, montrez : notre curiosité très excitée vous garantit notre attention; vous pouvez traiter le sujet avec toute l'extension que vous voudrez, nous vous écoutons.

En résumé — jusqu'à nouvel ordre, — nous pouvons soupçonner entre la littérature et les autres arts des rapports [1]; mais nous ne sommes pas en mesure de les prouver.

1. Remarquons que Taine n'a nulle part signalé l'influence des arts en Angleterre sur la littérature anglaise.

Voici cependant que nous avons examiné les deux grandes directions de la pensée humaine : les sciences, les beaux-arts. Nous avons trouvé sans doute que la connaissance de l'homme, au moins sous une certaine forme, influait, et même capitalement, que dis-je? était indispensable; je crois néanmoins que le résultat paraîtra modeste, auprès des espérances que la théorie des dépendances mutuelles avait fait concevoir.

Par civilisation générale, j'ai dit que j'entendais tous *les grands* arts pratiques, ou, si vous voulez, tous les grands aspects de la pratique à un moment donné : institutions politiques, institutions de famille, hiérarchie sociale, etc. Au reste on va voir, mieux encore par le détail, ce que j'entends.

Il est rationnel de considérer ces institutions, dans l'ordre selon lequel elles agissent, ou ont occasion d'agir sur tout artiste. Je m'explique : avant de produire, l'artiste a des années d'éducation, de préparation, d'apprentissage. Il apprend sa langue d'abord. Il va à l'école, ou est mis tout de suite à un métier. Dès que la velléité littéraire s'éveille en lui, il découvre aux alentours des modèles recommandés, une tradition acceptée, subie avec plus ou moins d'unanimité. Il commence en même temps à éprouver, avec quelque conscience, les effets de la vie privée que sa position de fortune, sa classe, sa famille déterminent; il éprouve de même — plus ou moins — les effets des relations familiales, du régime politique qui l'environne. Plus tard il se fait une conception plus ou moins juste du public, de ses goûts, de ses dégoûts, de ses exigences, de ses parties ou classes, et il incline à complaire plutôt à telle qu'à telle autre de ces classes. Nous suivrons, une à une, ces conditions.

J'avertis cependant le lecteur que ce qui va suivre contient une perpétuelle comparaison de l'Angleterre et de la France, même quand je ne les nomme pas, car c'est de cette comparaison que sont issues mes réflexions. Autre avis : les influences de la langue, de l'école, de la tradition, de la vie

pratique, politique, mondaine se mêlant, se combinant ou se combattant sans cesse dans la réalité, il ne m'a pas été possible d'exposer aucune influence particulière, sans parler quelque peu d'une autre; d'exposer par exemple l'influence de la langue, sans invoquer celle du salon mondain, etc. Les phénomènes de l'histoire scientifique sont presque impossibles à expliquer dans un ordre absolument linéaire; et c'est là une des grosses difficultés de cette science.

I

La langue. — « L'état de la langue commande la littérature », voilà qui a l'air d'une vérité évidente, presque d'un truisme. Et en effet avec une langue aussi défectueuse que celle des Wedas de Ceylan, ou des Fueggiens, toute éloquence, toute poésie paraissent impossibles. Cependant, entendue d'une certaine manière, poussée à fond, si je puis dire, cette vérité semble fausse. Il y a eu de l'éloquence et de la poésie dans des langues qui sont à notre jugement assez imparfaites. Voici un rapprochement qui aide à s'expliquer ce fait. Les ouvriers chinois ne possèdent qu'un outillage très simple, très élémentaire, comparé à notre outillage; mais avec cela ils produisent les mêmes effets que nos ouvriers avec leurs instruments plus perfectionnés. Il en est ainsi, ce semble, de la langue. Je n'irai pas chercher mes exemples dans les langues lointaines, où la science nécessaire me fait absolument défaut; je me tiendrai dans notre voisinage.

Notre français du moyen âge peut être considéré, je crois, comme défectueux, par comparaison avec le français actuel. Les rapports des divers membres de la phrase, les rapports des divers genres de mots, ne sont pas marqués dans la langue médiévale avec la précision et la clarté du français moderne. Et d'autre part le vocabulaire médiéval est relativement pauvre en termes abstraits : voilà qui est certain. Mais si on avance qu'à ces défectuosités de la langue correspondent

certains défauts dans la littérature, je ne me contente pas de l'affirmation, je demande la preuve. Je désire qu'on me montre avec certitude la liaison supposée. Jusqu'à nouvel ordre, je ne crois pas qu'une grande abondance de termes abstraits soit indispensable pour l'existence d'une littérature valable, quoiqu'elle le soit pour certains genres de discours, et évidemment pour ceux où il y aurait à exprimer des idées très générales. Il ne me paraît pas que les termes abstraits, au delà d'un petit nombre bientôt atteint, soient nécessaires à l'expression littéraire, au style artistique. Je suppose qu'au moyen âge — et c'est là une hypothèse pourtant excessive — le mot orgueil fît défaut. Dans cette pénurie, l'artiste veut nous peindre un mouvement d'orgueil. Nul besoin pour cela d'avoir ce mot abstrait d'orgueil, car si on l'avait, il serait plus artistique de l'écarter que de l'employer. Ce mot sera avantageusement remplacé par les mots concrets, peignant le corps raidi, la tête dressée, rejetée en arrière, la lèvre inférieure avançant, les narines gonflées, etc., etc. Or ces mots concrets ne manquent nullement à une langue comme celle du moyen âge, ni même à telle langue moins avancée.

Les idiomes des peuples demi-barbares, barbares, ou sauvages même, abondent, nous dit-on, et parfois surabondent en mots concrets. Les Peaux-Rouges avaient des noms pour tous les arbres; les Arabes d'avant Mahomet possédaient pour exprimer les choses relatives au cheval et au chameau une quantité étonnante de termes, finement nuancés; mais, observe-t-on en même temps, ils manquaient de mots pour certaines idées générales; telle peuplade américaine, par exemple, n'avait pas le mot désignant l'arbre en général. Eh bien, je le répète, cela n'était pas nécessaire. Je ne m'étonne pas pour mon compte que les Peaux-Rouges aient pu produire des discoureurs éloquents, ce dont témoignent tous les voyageurs européens; et que les Arabes d'avant Mahomet aient fait le poème d'*Antar*. On n'a pas une idée assez nette de ce

qui forme le style artistique [1]. Sans doute on avance parfois avec quelque apparence de raison que la richesse en mots abstraits est nécessaire, mais c'est qu'alors on englobe dans la littérature des productions qui ne lui appartiennent pas; et que pour celles-ci, en effet, cette richesse est nécessaire.

Supposons qu'il s'agisse de produire un roman ou une pièce de théâtre, *le Tartuffe* par exemple, avec la langue du moyen âge; croyez-vous la chose impossible? évidemment il faut faire des distinctions, des réserves. L'artiste ne pourra pas concevoir Tartuffe exactement comme Molière? Sous quel rapport? Précisément sous le rapport intellectuel, sous le rapport des facultés et des habitudes de l'esprit; il ne pourra pas faire de Tartuffe un homme du XVIIe siècle, capable de manier les abstractions et les subtilités de la théologie, et le joli discours de séduction que Tartuffe adresse à Elmire sera supprimé en germe; supprimé de même tout ce qui dépend de la capacité abstractive, qu'ont atteinte les hommes du XVIIe siècle, cela va de soi. Mais si Tartuffe sera ici un personnage moins « intellectuel », rien n'empêchera, rien au moins tenant à l'état de la langue, que les passions, les intérêts, les sentiments, les émotions momentanées, bref, tout le côté moral, sentimental du caractère hypocrite, ce qui est l'important, soit exprimé avec un degré équivalent de réalité.

Si un équivalent de Tartuffe n'est pas produit, cela tient à des causes autres que la langue [2].

1. Voir plus loin le chapitre du style.

2. Le caractère, ou si l'on veut le défaut saillant des épopées du moyen âge, c'est d'être formées de narrations rapides, et d'aventures successives, parmi lesquelles la peinture détaillée, topique, des sentiments, et surtout celle des caractères, occupe peu de place. Il y a vraiment à ce double égard médiocrité ou même pénurie. Je ne crois pas du tout que cela ait tenu à l'état de la langue; mais à ce que les actions, les événements, l'extérieur tragique ou comique de la conduite intéressaient les artistes d'alors, et point du tout ou trop peu les mobiles, les ressorts intérieurs de l'homme. Si ce dernier élément les avait intéressés, ils auraient eu bientôt fait de se créer tout autant de vocables abstraits qu'il l'aurait fallu, pour le mêler à l'essentiel, je veux dire aux signes concrets des mobiles. La langue, en cette occasion, eût donc joué le rôle d'effet, de résultat, plutôt que celle de cause. Après cela d'où vint chez les artistes cet intérêt trop exclusif pour les événements

Je ne m'arrêterai pas à l'objection tirée de la syntaxe imparfaite, de ce qu'on appelle l'inorganisation de la phrase. Car elle a trait à nous, à nos impressions modernes. Ces gens que nous entendons un peu difficilement, habitués que nous sommes à une syntaxe plus claire, s'entendaient entre eux, suffisamment; ils ne se faisaient pas l'effet qu'ils nous font, croyez-le bien, habitués qu'ils étaient à parler autrement que nous.

La constitution de la langue, une fois un *certain degré* atteint (je réitère cette réserve évidemment nécessaire), me paraît influer moins que la façon dont on use de cette langue, moins que l'esprit libre ou contraint, hardi ou timide, avec lequel on manie la langue. Je vais m'expliquer. Et je procéderai encore par des exemples pris dans l'actuel, ou le tout à fait proche.

Qu'est-ce que nous appelons un puriste? Si j'ouvre le dictionnaire de Littré, j'y trouve : « Puriste, celui qui ne s'attache qu'à la pureté du langage, ou qui affecte une pureté exagérée ». Reste à savoir ce qu'est la pureté du langage. Le dictionnaire ne nous l'apprend pas, parce qu'il n'est pas un traité de psychologie. Des exemples nous éclairciront mieux. Corneille, dans *Polyeucte*, avait d'abord écrit ce vers :

> Remettons ce dessein qui t'accable d'ennui.

Quelqu'un lui fit observer qu'on ne remettait pas un dessein, mais l'exécution d'un dessein : ce critique était un puriste. Il fut cause que Corneille fit ces deux détestables vers :

> Par un peu de remise épargnons son ennui,
> Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

extérieurs, cette insouciance des ressorts psychiques? je ne me hasarderai pas à le dire pour le moment. Peut-être à la fin de ce chapitre, après avoir commenté un exemple plus clair, se trouvera-t-il que j'aurai suggéré quelques hypothèses applicables aux artistes du moyen âge, comme à ceux d'un autre temps.

C'est vrai pourtant, on ne remet pas le dessein même, c'est son exécution qu'on remet, et je conseillerai à l'écrivain scientifique, historien ou moraliste, d'observer avec soin ces nuances; mais si l'artiste s'en préoccupe au delà d'un certain point, c'est fait de lui. Artistiquement parlant, personne n'écrit si mal qu'un puriste rigoureux. Voulons-nous voir tout de suite quelque esprit qui soit absolument le contraire du puriste, quelque esprit libre et audacieux dans le maniement de la langue? voici Victor Hugo. Il a une foule de manières à lui d'innover, d'étirer le langage. Vous savez ce que c'est qu'être morose, c'est un genre d'humeur propre aux personnes. Hugo le transporte aux choses. « Anacréon chargé du poids des ans moroses. » — « Vous voulez dire qui nous rend moroses », aurait crié le puriste du XVIIe siècle, mais Hugo ne l'aurait pas écouté. « Nous sommes un pays désemparé qui flotte à la dérive, au gré du vent *hautain.* » — « Hautain, qu'est-ce que cela, monsieur? Les gens sont hautains. Mais le vent? vous voulez sans doute dire violent. Je vois ailleurs que vous nous parlez de l'hiver *hagard*; savez-vous que primitivement hagard signifiait *non domestiqué* et s'appliquait au faucon, puis il est devenu synonyme de sauvage, farouche; convenez, en pensant au faucon primitif, que l'hiver hagard, c'est un peu fort. Ailleurs vous parlez aux abeilles et vous leur dites : « O vous dont le travail est joie », vous voulez dire accompagné de joie ou joyeux. Sans doute nous comprenons, mais, monsieur, il ne suffit pas d'être intelligible; il faut de plus s'exprimer avec propriété. Et encore dans cette même pièce : « Vous qui n'avez pas d'autre proie que les parfums, *souffles du ciel.* Vous qui dérobez au *ciel* l'ambre », ciel est mis ici une fois pour *air*, une autre fois pour *fleurs*, ambre est mis pour sucs parfumés; sans doute on saisit, on vous entend; mais c'est terriblement approximatif. » — Le puriste trouverait de quoi continuer longtemps sur ce ton.

Il peut donc y avoir, d'un auteur à un autre auteur, une

grande différence, comme manière libre ou contrainte d'user du langage. L'observation des différences à cet égard importe à la critique esthétique; elle importe aussi à la connaissance psychologique d'un auteur donné. Mais voici que cette même différence, qui se montre d'un auteur à un autre, se laisse apercevoir entre tous les auteurs d'une époque, et tous les auteurs d'une autre époque. Il y a des époques libres et des époques contraintes; du moins, cela apparaît ainsi, quand on regarde au cours de notre littérature française; et alors l'observation qui était d'abord purement esthétique, devient historique; elle constate, elle dégage un institutionnel.

Après la Renaissance, à partir de Malherbe, chez nous, il est évident que la langue se resserre, tandis qu'à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, elle commence à se dilater entre les mains de quelques auteurs; puis après la révolution, chez tous les auteurs, plus ou moins : on est dès lors en plein romantisme[1].

Entre les traits par où le romantisme a paru se distinguer de notre classicisme, ce trait, l'extension du langage, ne pouvait pas totalement échapper aux yeux. Il a été au moins signalé par Sainte-Beuve. Mais je ne sais pas de livre où ce sujet ait été traité avec une juste ampleur. L'ouvrier qui a le plus travaillé à l'extension — je veux dire Victor Hugo — paraît n'en avoir pas eu pleinement conscience. Notez bien qu'Hugo a réclamé — et avec justice — l'honneur d'avoir touché à la langue. « Je l'ai démocratisée, a-t-il dit, j'ai aboli la prétendue noblesse de certains mots et effacé du même coup la roture des autres. » Hugo n'a jamais ajouté,

1. Cette sorte de balancement entre des époques où les esprits vont à l'extension, et d'autres époques où ils vont à la rétraction du langage, existe-t-il ailleurs que chez nous? C'est fort supposable à priori. Mais où? Voit-on quelque chose d'analogue dans les littératures d'Athènes et de Rome? N'entrevoit-on pas quelque chose d'analogue en Angleterre, de Shakespeare à Pope, et de Pope à Byron? L'inspection de toutes les littératures, en vue de répondre à la question posée, apparaît comme une besogne très utile à faire. Mais quelle besogne! que de langues d'abord il faudrait posséder, et à fond!

malgré l'occasion qui s'en offrait là : « J'ai multiplié les acceptions, étendu l'emploi d'une foule de mots ». Il a fait cela pourtant avec une audace qui va jusqu'à l'excès. Après l'exemple d'Hugo, on s'étonne moins que d'autres n'aient pas aperçu un travail si subtil.

Sans doute, au xvii[e] siècle, la langue littéraire se rétrécit par l'interdiction d'une foule de termes, qui sont réputés ignobles parce qu'ils rappellent les mœurs ou actions des classes inférieures; et c'est bien là le mode le plus visible, le plus saillant de l'étrécissement, mais ce n'est pas le seul. Un genre d'esprit que j'ai déjà nommé, le purisme, sévit sur la langue, au moins aussi fortement que cet esprit de hiérarchie, d'aristocratie et de bienséance, trop exclusivement signalé. Marquons bien la différence psychique des deux courants : l'un procède d'un sentiment de dédain social et d'une envie de se séparer, se distinguer d'avec certaines gens; l'autre part d'un goût, purement intellectuel, pour l'exactitude rigoureuse et pointilleuse. Voici en preuve quelques exemples : Corneille, dans *Polyeucte*, fait dire à Néarque, à propos de la grâce divine : « Le bras qui la versait en devient plus avare ». Sur quoi Voltaire s'écrie : « Aujourd'hui on ne souffrirait plus ce bras ». Voltaire et ses contemporains auraient très bien souffert : « La main qui la versait en devient plus avare ». Pourquoi la main et pourquoi pas le bras? Comme si le bras ne versait pas aussi bien que la main, comme si la main agissait seule! Oui, mais la main est l'agent physiquement le plus immédiat. Cet exemple caractérise clairement, je pense, ce goût excessif, puéril même souvent, pour une absolue exactitude, très superflue au point de vue de la clarté. Voltaire, puisque je parle de lui, a farci son gros volume des commentaires sur Corneille de remarques faites dans ce goût rigoureux; mais combien d'autres ouvrages inspirés par le même esprit depuis les remarques de Malherbe sur Desportes, jusqu'à la critique de l'abbé d'Olivet sur Racine, et au delà. Puristes sont alors tous les critiques de profession,

puristes les auteurs eux-mêmes à l'égard les uns des autres, puriste l'amateur, le premier membre venu d'un cercle quelconque, dès que l'on s'y pique un peu de littérature. L'émulation, la mode, la pose est d'être puriste en ce temps-là, comme aujourd'hui elle consiste — non partout, mais en bien des lieux — à être le contraire, à aimer l'expression hasardée, inexacte, voir même obscure.

Faisons à présent l'expérience, en quelque sorte parallèle, sur le romantisme. Je n'ai pas à démontrer ce qui a été déjà reconnu, à savoir que le romantisme a réintégré dans le langage littéraire une foule de mots qui en avaient été bannis comme indignes; mais à faire voir que l'extension du langage s'est opérée aussi, et plus largement encore, par de nouveaux sens, de nouveaux emplois donnés aux mots anciens, ou par des applications surprenantes. Il n'y a ici que l'embarras du choix et le danger de trop d'abondance.

Chateaubriand dit de Napoléon : « Il s'est perdu dans le *fastueux* horizon de la zone torride ». Le mot juste serait brillant ou splendide; fastueux n'est pas juste, car l'idée essentielle que rend ce mot, c'est une intention de montre, d'ostentation; les horizons les plus brillants n'affectent pas de l'être; et cependant voilà qu'on tend à faire de fastueux le synonyme de brillant, de splendide. Après cela, brillant, splendide, c'est l'épithète juste, mais banale; tandis que fastueux, expression fausse, renouvelle notre impression. Je ne sais qui a parlé de « reptiles somptueux »; non seulement on comprend ce que cela signifie, mais on le *sent*, et pourtant somptueux veut dire « qui fait de grandes dépenses »; l'idée essentielle, distinctive du mot, c'est celle de dépense outrée. « Je veux ceindre humblement de mes bras *prosternés* — tes pieds, tes beaux pieds nus, *frileux comme la neige* — et pareils à deux lis jusqu'au sol inclinés. » M. Lemaître dit à ce sujet : « prosternés, frileux », expressions bizarres et douteuses qu'il ne faut pas trop presser, non plus

que la comparaison du lis; et, avec tout cela, ou j'ai la berlue, où ces trois vers sont très beaux ». — Qu'en eût dit un critique du XVIIe ou du XVIIIe siècle?

Pour abréger, je vais mettre à la file des expressions prises un peu partout, chez des auteurs différents; et toutes ces expressions appellent la même remarque sommaire, elles sont romantiques, et elles sont artistiques, émouvantes, parce que précisément elles sont inexactes au point de vue de l'ancienne langue, et même au jugement de l'ancien esprit. « Les grands pays muets (silencieux) devant nous s'étendront. — Un *vaste emportement* d'aimer (comme si un emportement avait de la surface physique). — Eau chaste (pure, claire) où le ciel resplendit. — L'obscur rugissement (obscur pour sourd) de l'immense nature. — L'empereur surhumain (surhumain se disait des qualités ou des défauts, comme courage surhumain, mais on ne disait pas un homme surhumain) sur un char de victoire aux *foudroyants* essieux (pour éclatants, étincelants), etc., etc. »

Il est clair que le désir de trouver des expressions neuves ne suffit pas. Entre le désir et la trouvaille se placent les moyens. Les artistes les rencontrent, ces moyens, sans se bien rendre compte de ce qu'ils sont; mais le critique est curieux de les chercher et de les reconnaître. Pour mon compte j'en signalerai quelques-uns. Il me paraît qu'on arrive parfois à l'expression neuve par l'habitude contractée de faire des *métonymies*; mais bien plus souvent encore par l'habitude de l'*animation* (voir mon chap. des figures). Et non seulement l'animation conduit à trouver; mais elle peut après coup servir à justifier l'expression. « L'herbe verte à mes pieds frissonnait éperdue », comment le poète en vient-il à voir de l'herbe éperdue? L'herbe frissonne, elle va, vient sous le vent, en mouvements rapides; voilà ce que la réalité donne au poète. Par l'habitude qu'il a d'animer, de traduire les mouvements physiques en *signes* de mouvements passionnels, le poète aperçoit dans ce va-et-vient irrégulier, rapide de

l'herbe, comme le symptôme d'une émotion vive et troublante, d'où finalement « l'herbe éperdue ».

Là-bas à l'horizon poudroie
Le vieux donjon de saint Louis,
Le Soleil dans toute sa joie
Accable les champs éblouis.

Joie ici remplace éclat, par suite de l'animation. Une fois l'animation admise, on comprend qu'un état physique (l'éclat) soit remplacé par un état moral d'une équivalence suffisamment sentie (la joie). Aux champs éblouis, les gens du xvii[e] siècle auraient objecté : « Vous voulez dire éblouissants ». — « Mais non, leur aurait sans doute répondu Hugo; j'anime les champs, dès lors, recevant de la lumière à flots, ils ont le droit d'être éblouis », et voilà ce que je disais, l'animation justifie l'expression osée. Je ne dis pas que toujours la justification soit acceptable.

La revue de tous les moyens employés me mènerait loin. Cependant je relèverai encore celui qui consiste à transférer un adjectif, usité pour un ordre de sensations, à un autre ordre, comme « dans l'*obscur* rugissement ». Une épithète propre au toucher est ainsi dévolue à une sensation de l'oreille ou de la vue, ou réciproquement. Ce n'est pas que le xvii[e] siècle n'ait parfois des métaphores hardies (et même, il faut le dire, souvent mal venues). Voici par exemple *respirer*. On a commencé par dire : « il ne respire que la vengeance, ou la joie, ou l'amour »; puis simplement : « il respire la vengeance ». C'était bien. Puis on en est venu à le dire des choses : « telle œuvre respire la grâce », ce qui est *précieux*.

L'initiative de l'auteur se manifeste dans le maniement de la langue, comme se manifeste d'autre part sa manière personnelle de penser et de sentir; dans les temps timides, il y a donc des gens hardis pour le temps, — Racine fut parmi les hardis; cela était déjà reconnu au xvii[e] siècle [1] et nos cri-

1. Par Lamotte en tout cas.

tiques modernes n'ont à cet égard rien dit de neuf. — Mais avec son audace toute relative, Racine était encore de son temps, en cela qu'il préférait tomber dans l'expression plate que dans l'absurde. Il écrivait :

> Et le farouche aspect de ces *fiers ravisseurs*
> Relevait de ses yeux la *timide douceur*,

vers qu'aucun de nos grands romantiques n'eût voulu signer pour rien au monde, tandis qu'ils lâchaient sans sourciller des énormités comme celles-ci :

> La mort est le baiser de la bouche tombeau,

parce qu'ils avaient pour principe de verser dans l'absurde plutôt que dans la platitude. J'appuie exprès sur les extrémités acceptées par les deux époques; rien ne marque mieux la direction différente de l'esprit général ici et là.

Je reviens à une question déjà posée : « Y a-t-il eu ailleurs une oscillation pareille à la nôtre? » et j'y joins, logiquement je crois, cette autre question : « N'aurons-nous pas une réaction, un retour vers l'esprit de prudence ou d'exactitude linguistique? » Pour mon compte, en me fondant sur ce que j'ai dit au sujet du goût, je répondrai volontiers par l'affirmative. Et cependant, les extensions de sens, les nouveaux emplois acquis par le romantisme nous demeureront, je pense; je dis ceux de ces emplois que la raison ne réprouve pas décidément. Et voilà encore un département de la littérature, dans lequel on pourra peut-être bien démontrer un jour qu'il y a eu du progrès.

Voilà donc deux époques dont l'une est contrainte dans le maniement de la langue, et l'autre peut-être plus libre que de raison; différence à laquelle deux littératures respectives doivent en grande partie de présenter des aspects fort tranchés.

Nous avons déjà, à propos de la détermination, indiqué quelque peu les causes qui, selon nous, amèneraient l'esprit public à conseiller, ou à enjoindre des habitudes de scrupules

et de timidité dans le style. A ce que nous avons dit, ajoutons quelques brèves observations.

Relevons d'abord une distinction déjà signalée; la contrainte dont il s'agit consiste en deux points : 1° écarter les termes jugés bas, ignobles ou non nobles; 2° éviter de donner à un mot une acception nouvelle, un emploi nouveau, non traditionnel, si petite que soit la nouveauté. Quant au premier point, nous nous sommes déjà expliqué sur sa cause, le salon aristocratique. Nous ajouterons seulement une réflexion qui rattache ce cas particulier à une tendance plus large.

Tout milieu ou public étroit tend à se faire un langage proportionnellement rétréci, et par plusieurs causes, les unes intellectuelles, les autres morales. D'abord ce public ne connaît pas tout le vocabulaire ou n'use pas de tout; — secondement il veut se distinguer par l'emploi de certains mots, mais surtout par l'*exclusion* de certains mots, — de même qu'il n'existe, à l'état de public étroit, que par l'exclusion de certaines personnes.

Passons au second point. Après les guerres civiles du XVIe siècle, parmi les inconvénients très sentis de l'indépendance relative, dont bénéficiaient encore les nobles des provinces et des villes, mais dont souffraient souvent les particuliers, presque tout ce qui était intellectuel chez nous aspirait à unifier davantage le pays; mais unifier ou centraliser, comme nous disons, c'est forcer ce qui était *différent* à devenir *semblable*, et à rester tel, qu'il s'agisse de coutume, de loi, de mœurs, de costume ou de langage. Il y avait alors en France, de par l'indépendance des provinces, des pays, des villes, et la diversité des classes, une extraordinaire diversité du vocabulaire (Vaugelas signale, même entre la cour et Paris, des exemples de divergence linguistique curieux, et que nous ne soupçonnerions pas). La conservation de cette diversité parut incompatible avec l'établissement de l'unité, parce qu'elle l'était évidemment avec la similitude; et on eut certainement raison d'en juger ainsi.

Au même moment, dans un cercle plus étroit, un mouvement analogue se prononçait. Les membres d'une certaine classe un peu mixte (gentilshommes, femmes, savants, bourgeois distingués) aspiraient à se fréquenter, se connaître, se réunir, à vivre de la vie mondaine.

Or, dès qu'on se réunit en société mondaine, il est impossible qu'on ne s'occupe pas de régler les habits, les manières et le langage, en vue d'amener tous les membres à une certaine uniformité, celle qu'on juge la meilleure possible. Sans une certaine uniformité, la réunion ne peut durer. Des gens trop individuels, originaux, ne tiendront pas longtemps ensemble : l'uniformité c'est le ciment mondain.

Il est très compréhensible que la constitution de la société mondaine ait été bientôt suivie des efforts faits pour établir une langue française uniforme. Cette tentative eut, comme on sait, pour guide principal et pour porte-drapeau, M. de Vaugelas, bien placé pour le rôle, car il avait un pied dans les salons et l'autre dans le monde des savants. Il énonça pour le choix des mots un principe assez peu rationnel, je l'ai dit; mais peut-être, sans le savoir, Vaugelas, en énonçant ce principe fut très pratique, très habile. « Proposer qu'on parlât comme les meilleurs auteurs, et comme les gens de la cour », c'était donner droit dans la vanité secrète de tout le monde. La réussite de Vaugelas est l'une des nombreuses preuves de la fonction importante que remplit l'amour-propre du public en littérature. De très bonne heure, Vaugelas put écrire : « Il ne faut qu'un mauvais mot pour décrier un prédicateur, un avocat, un écrivain. Enfin un mauvais mot, parce qu'il est aisé à remarquer, est capable de faire plus de tort qu'un mauvais raisonnement dont peu de gens s'aperçoivent, quoiqu'il n'y ait nulle comparaison de l'un à l'autre. » On le voit, tout ce qui comptait alors était devenu dilettante, en fait de langage[1].

1. N'en doutez pas, les gentilshommes, surtout ceux qui fréquentaient la cour, étaient des manières de dilettanti, s'efforçant de parler une langue

II

L'école. — L'école enseigne partout et toujours le respect du passé, disons plutôt d'un passé. L'école conseille l'imitation; elle y habitue, car elle a toujours des exercices qui ne sont que des essais d'imitation.

Comme elle est un lieu spécial, lieu d'étude, de réflexion, fermé plus ou moins aux bruits du monde environnant, et qu'on y trouve des jeunes esprits sans expérience, les maîtres de l'école croient en général qu'ils doivent entretenir ces esprits, non des idées et des passions, mais seulement des signes verbaux de tout cela : l'instruction donnée est toujours principalement linguistique. L'étude d'une ou de plusieurs langues a fait partout l'occupation fondamentale des écoliers.

Cependant le monde environnant, la classe, qui fournit les élèves, réclame quelque enseignement qui convienne à ses mœurs, ses besoins, et l'impose à l'école; ou bien cette intervention part des classes, des professions pour lesquelles on prépare les élèves. Cela diversifie l'instruction, qui prend, selon les cas, une direction pratique, scientifique ou artistique. Il est clair que si les maîtres ont, parmi le dessein général d'instruire, des visées précises, différentes ici et là, comme de former ici des prêtres, des pasteurs, des professeurs, là des gens du monde, l'enseignement, quoique constitué avec le même fond, différera. En Allemagne, par exemple, l'enseignement linguistique prendra un caractère scientifique, aboutira aux études exégétiques, à la grammaire comparée, à la critique des textes. En France, pays mondain, pays de sociabilité, de salon, de *féminisme*, l'école achèvera son

correcte, juste de sens et de ton, sans familiarité ni enflure. Écoutez cette anecdote : Rulhière se piquait de deviner la condition, le métier et jusqu'au nom des gens, en les écoutant causer. Il en fit une fois l'expérience devant Diderot. « Ce personnage ne parlait pas haut, il avait de l'aisance dans le maintien, de la *pureté dans l'expression*, et une politesse froide; c'est, me dit, à l'oreille, Rulhière, un homme qui tient à la cour. »

enseignement linguistique par l'étude de la rhétorique, par les essais de composition, de style, et par la diffusion du dilettantisme.

Cependant en dépit de ces divergences, l'école a des suites qui, jusqu'à un certain point, sont pareilles partout, et ces suites sont ce que j'ai dit d'abord, respect d'un passé, imitation; en un mot, *classicisme*.

Cette influence générale de l'école s'étend plus ou moins loin sur la vie postérieure des élèves, selon les influences que ceux-ci rencontrent au dehors, influences qui toujours altèrent l'empreinte de l'école, mais avec plus ou moins d'empire. La vie pratique et la vie publique, beaucoup plus absorbantes, entraînantes que la vie mondaine, ont, ce me semble, au plus haut degré, le pouvoir de combattre les souvenirs scolaires. C'est le cas des esprits anglais. Et puis, si on borne ses considérations aux nations modernes, il est un fait dont il faut ici tenir compte. Certaines de ces nations, l'Italie, la France, ayant pris à l'histoire de Rome une part prépondérante, et parlant des langues filles de la langue latine, se sont, plus que l'Allemagne ou l'Angleterre, considérées comme des héritières directes de l'antiquité. Elles se sont senties plus intéressées d'amour-propre à conserver, entretenir et exalter les œuvres littéraires de ce passé. Il a un peu semblé aux Français, et il a semblé tout à fait aux Italiens, que la gloire des anciens était la gloire de leur propre famille. Ce préjugé, ce sentiment ont puissamment influé, n'en doutez pas, car ils émanaient sourdement de l'amour-propre. Rien d'étonnant si l'Italie et la France ont été plus constamment et plus profondément classiques que l'Angleterre, par exemple [1].

A mesure que la civilisation progresse, l'instruction scolaire s'étend chez un peuple sur un nombre d'hommes tou-

1. Je m'étonne que Taine, écrivant une histoire philosophique de la littérature anglaise, n'ait pas cherché à savoir, avec détails, quel avait été l'enseignement scolaire reçu par les grands artistes anglais.

jours croissant. Comme simultanément les œuvres littéraires s'accumulent, la lecture façonne beaucoup d'esprits jusqu'à les rendre dilettanti. Alors, le public, qui était homogène, se différencie. Il y a désormais au milieu du grand public un petit public, un monde étroit, école, secte, église littéraire, comme vous voudrez l'appeler. Et désormais il se fait pour les deux publics des œuvres très différentes. En Grèce on a des orateurs pour le peuple, comme Démosthènes; et pour la secte, des orateurs purement diserts, artistes en langage, comme Isocrate. Mais c'est chez les peuples de l'Europe moderne, à la *Renaissance*, que ce phénomène littéraire se manifeste avec le plus de netteté. Par exemple, dans le genre voué par nature à garder mieux qu'un autre le caractère populaire, dans le genre dramatique, brusquement on voit éclore des pièces, qui sont écrites dans des idiomes savants, des langues mortes, ou qui, tout au moins par leur fond, ne sont intelligibles et intéressantes que pour des personnes très lettrées.

III

Éducation pratique. — Supposez deux hommes doués pour l'art littéraire, destinés à écrire des pièces ou des romans. Le premier, dès l'âge de dix ans, est mis au collège, où on l'occupe des Grecs et des Latins; au sortir de là, il entre dans quelque école supérieure, qui le familiarise avec des idées générales, des théories; puis il devient un fonctionnaire réglé, tranquille, ayant quelque loisir : ou bien il vit de ses rentes. C'est là sa préparation, son dressage. Le second, élevé à l'école primaire, sort vers quinze ans de cette école, embrasse par nécessité un métier, une profession commerciale ou industrielle. Dès lors, il travaille pour vivre. Jeune, il faut qu'il lutte, s'efforce, traverse bien des détroits pour se tirer de la presse, monter à l'aisance, au loisir; il y arrive assez tard; et alors produit. Ne voyez-vous pas que ces

deux hommes, tout autrement dressés par le mode d'existence, vous donneront des fruits très différents, quand même il y aurait entre eux de la similitude pour les facultés natives.

Le premier a reçu une éducation principalement *livresque.* Il a fait beaucoup de thèmes, de versions, des discours, des narrations, acquis un riche vocabulaire, le maniement aisé de la langue, l'habitude d'exprimer toutes les sortes d'idées courantes. Doué comme nous le supposons, il sera un remarquable écrivain, pas très original, ni profond.

L'autre qui a peiné, lutté, voulu, subi beaucoup de traverses et d'épreuves, connu beaucoup d'hommes par leur envers, vous fera voir par son style que l'éducation littéraire et artistique lui a manqué, et par son fond, qu'une abondante expérience des choses et des personnes a été acquise.

Ces deux hommes, on pourrait, sans trop d'inexactitude, les considérer comme représentant la littérature anglaise et la française dans leur différence essentielle.

En Angleterre comme en France, comme partout probablement, le recrutement des artistes littéraires se fait *principalement* dans la classe moyenne ou bourgeoise, mais en France le bourgeois, en marche vers la renommée littéraire, fut de tout temps ou un rentier ou un fonctionnaire (militaire, prêtre, moine, professeur).

En tout cas, même déclassé, comme l'acteur Molière, cet homme a reçu presque toujours l'instruction *libérale*, fait ses *humanités.*

En Angleterre, les enfants de la petite et moyenne bourgeoisie ne fréquentent pas communément les collèges qui donnent une instruction classique ; ils ne reçoivent qu'une instruction limitée, moderne, primaire. De bonne heure ils sont mis au métier, à la profession, à la pratique. Un exemple tout récent et éclatant, c'est Dickens. Mais avant lui, et au même titre que lui, on peut citer les pères du roman anglais, De Foë, qui fit plusieurs métiers, « acquit et perdit

plusieurs fois, sinon une fortune, au moins une aisance », se fit auteur tardivement; Richardson, imprimeur et rien que cela jusqu'à l'âge de cinquante ans. Or ceux-ci, les primitifs, les modèles toujours plus ou moins imités, ont lancé leurs successeurs — même quand ceux-ci avaient reçu une éducation moins pratique — dans la voie, qu'ils avaient ouverte, de l'observation détaillée, minutieuse, peu artistique, mais copieuse et par cela même vivante.

Les premiers, qui chez un peuple arrivent à la gloire dans un genre donné, influent singulièrement sur la suite, sur les artistes mêmes qui vivent dans de tout autres conditions.

L'imitation, le don qu'a l'esprit humain de copier non seulement les sujets, mais les méthodes, l'emporte en ce cas sur l'ascendant des conditions individuelles.

Tradition. — J'ai signalé la tradition parmi les obstacles que rencontre le progrès; j'en ai parlé ailleurs comme d'une circonstance adjuvante : à ce que j'en ai dit, j'ajouterai quelques autres observations. Il y a toujours une tradition, c'est-à-dire une époque littéraire, un ensemble d'écrivains antérieurs auxquels on se refère, comme à des modèles. Mais il arrive souvent que cette tradition respectée n'est pas la tradition reçue des prédécesseurs immédiats, qu'elle est au contraire plus ou moins reculée dans le passé, et même extérieure à la nation; et que justement on se sert de la lointaine pour combattre l'immédiate. Nous avons noté, d'autre part, que chaque génération qui arrive est assez généralement disposée à se distinguer de la précédente, à la contrecarrer, et qu'elle oscille entre cette disposition et une autre tendance contraire, la tendance à l'imitation. Remarquons à présent que s'aider d'une tradition lointaine contre une tradition prochaine est un procédé tentant, en ce qu'il concilie ces deux tendances signalées, imiter et cependant se distinguer. Un exemple à citer, parce qu'il a donné d'assez bons

résultats, c'est ce qui s'est passé sous Louis XIV; la génération Boileau, Racine, La Bruyère a contre la génération précédente, et même en général contre la tradition française, invoqué la tradition des Grecs et des Latins.

Je hasarderai une supposition, c'est que l'envie purement artistique de contraster avec les prédécesseurs immédiats, doit être singulièrement secondée par les mécontentements politiques et sociaux qu'a laissés, à tort ou à raison, la génération précédente. Il en résulterait peut-être qu'un pays, sortant d'une révolution, d'une période de troubles ou de misères quelconques, serait plus disposé à rompre littérairement avec son passé voisin. La France, en fait de crises, a été par malheur trop bien partagée. Les guerres de religion, la Fronde, la Révolution de 1789 (pour me borner aux temps modernes), ont peut-être agi favorablement, les guerres de religion en aidant la révolution de Malherbe dans la poésie lyrique, de Chapelain et de Richelieu au théâtre, la Fronde en secondant les antipathies de Boileau et de Racine contre les Cyrano, les Scarron, les Voiture, contre Corneille même. Quant à la révolution de 1789 et aux guerres de l'empire, je serai volontiers plus affirmatif sur l'assistance que ces événements, détestés d'une grande partie du pays, ont donnée à la contradiction littéraire du romantisme.

En Angleterre, les deux révolutions de 1642 et de 1688 paraissent bien avoir produit un effet analogue, à l'égard de la tradition shakespearienne. Après cela, si on voulait poursuivre la vérification de l'hypothèse dans d'autres pays, il faudrait peut-être tenir grand compte des divers degrés de centralisation politique. Une récurrence délicate, comme celle que je suppose ici, n'apparaît peut-être avec clarté que dans un pays où il y a, pour ainsi dire, un sensorium tel que Paris.

IV

Le temps de l'existence se partage toujours entre la *vie de famille*, la *vie hors la famille ou publique*. Cette dernière se distingue en *vie politique* et *vie mondaine*.

Vie politique. — Dans les pays où la vie politique existe, où des masses de citoyens participent à la nomination des gouvernants, et par cet intermédiaire à la gestion des intérêts collectifs, l'homme se manifeste au littérateur d'une façon particulière. Des sentiments, des passions, des traits du caractère humain, connus sans doute et point nouveaux, se manifestent avec une énergie et une franchise inconnues ailleurs.

Il faut vivre dans un pays libre, pour savoir jusqu'à quel point d'immodération, d'incandescence, mais aussi d'opiniâtreté, de suite, de vitalité, nos divers intérêts d'ambition, d'amour-propre, ou de lucre, peuvent aller. — C'est que ces intérêts, qui sont réellement des intérêts privés en chacun de nous, venant à s'accorder avec les intérêts de beaucoup d'autres hommes (partis, coteries, etc.), apparaissent ici comme collectifs, non égoïstes, ce qui les libère de la pudeur. En pays de monarchie absolue, chacun est seul, sans associé, sans complice dans la poursuite de ses intérêts, et par suite est tenu de ménager davantage cette opinion, qui toujours autour de nous blâme et contraint l'égoïsme. L'artiste littéraire a donc devant les yeux, en pays politique, le spectacle de passions simples, fortes, communes et découvertes. Puis le ton franc et vif du langage, dans lequel ces passions s'expriment en ce pays-là, passe naturellement dans la littérature, au moins dans l'une de ses branches. Les orateurs qui tantôt combattent ces passions, tantôt les excitent et les servent, sont voués à la véhémence. Ils peuvent être hyperboliques, emphatiques; ils ne sont pas mièvres ni précieux; aucune recherche du spirituel, de l'ingénieux; leur mauvais

goût, quand ils en ont, est du côté de l'énergie; tout autre langage qu'un langage uni, fort ou violent, ne serait pas entendu des masses auxquelles ces orateurs s'adressent. On a remarqué que sous notre ancien régime, si peu libre, l'orateur religieux, qui, parlant à un public plus large et plus mêlé, est relativement un orateur pour peuple, sortit le premier des affectations, et entraîna à sa suite l'orateur du barreau, lequel parle à un public étroit et spécial : c'est là, à mon avis, une manifestation, encore reconnaissable, des influences de la vie publique, dans un milieu où cette vie était très imparfaite.

Le genre qui montre avec le plus de relief l'influence de la vie publique est, ce semble, le théâtre. Le public large, lorsque son goût gouverne au théâtre, veut des situations simples, communes, mettant en jeu des passions éternelles, ou des intérêts momentanés, mais alors connus de tous; pas de psychologie savante, compliquée; et que les situations soient aussi tragiques que possible. A ce théâtre, la représentation matérielle des actions les plus violentes est admise; elle ne déplaît pas, au contraire. Tous les tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide, tous les tragiques anglais, Shakespeare en tête, poussent le drame jusqu'au mélodrame. Sophocle, l'esprit pondéré, le sage par excellence, au sentiment de nos admirateurs de l'antique, met devant les spectateurs Oreste tuant sa mère; il leur montre Œdipe qui vient de se crever les yeux, couvert de sang, tâtonnant des mains vers ses enfants. Chez nos tragiques monarchiques, les principes d'art sont absolument contraires. Et notez que nos tragiques visent à imiter, à suivre les anciens. N'empêche qu'ils font raconter la mort d'Hippolyte au lieu de la montrer, et encore se croient-ils obligés d'en fleurir le récit.

Le style des artistes, en pays de vie politique, contient sans doute des métaphores, même des comparaisons explicites, parce que tous les hommes, sans excepter les incultes, estiment ces trouvailles; néanmoins, le style est relativement

simple. Le danger sérieux ici, c'est que la psychologie soit étonnante, merveilleuse, impossible; les grands publics, en fait de vraisemblance morale, ne sont pas du tout exigeants.

L'influence de la vie publique est favorable en somme aux œuvres conçues dans le mode grave. Elle serait plutôt fâcheuse pour les œuvres du mode gai. La comédie descend par des pentes diverses à la satire personnelle, indiscrète et outrageante, à la farce, à l'obscénité; témoin Aristophane et les comiques anglais.

On dira peut-être : « Ceci ne vient pas précisément de la vie politique, mais de la démocratie. Pour amener ceci, il faut que la politique soit démocratique. » Je crois que littérairement parlant, on est en démocratie, même lorsque l'aristocratie gouverne, si cette aristocratie, entièrement livrée à la vie publique, ne connaît aucune forme de la vie mondaine, s'il n'y a aucun salon, ou aucune cour. Le contraire de la démocratie, littérairement parlant, c'est le salon, ou l'école, ou la secte littéraire, philosophique.

Volontiers je citerai Shakespeare en témoignage de ces propositions, qui sont des hypothèses, j'en conviens. Il y a dans Shakespeare les grandes parties, qui sont issues de la vie publique, qui sont pour le peuple (dans lequel je comprends les grands seigneurs de l'époque); et il y a les concetti, les images cherchées, les métaphores outrées, surabondantes, les pensées trop ingénieuses; et cette dernière partie révèle les commencements du salon, indique tout à côté la présence d'une cour rudimentaire, la cour d'Élisabeth, et finalement manifeste l'afflux nouveau de la vie mondaine, qui vient teindre de sa couleur le grand courant, unique jusque-là, de la vie publique.

V

Vie mondaine. — Manifestez dans un salon une émotion quelque peu vive, et vous verrez que vous choquez; ou tout

au moins vous jeterez parmi les assistants de l'embarras, un *froid*, selon l'expression usitée, qui est vraiment heureuse. Si c'est une émotion causée par vos propres affections ou intérêts, on vous trouve personnel, mal élevé; et les assistants sont d'autant moins disposés à vous accorder de l'intérêt que vous en réclamez davantage. Si c'est une émotion sympathique, causée par les affaires ou affections d'autrui, vous risquez aisément de paraître ridicule ou affecté, *poseur*.

Le salon est donc une école où l'on apprend à contenir, même à supprimer l'expression de ses intérêts personnels, surtout de l'orgueil. Quant aux sentiments de sympathie, le salon les admet, mais à condition de beaucoup d'à-propos et de mesure dans l'expression. En fin de compte, il y a dépression des sentiments personnels et sympathiques; et pour mieux dire dépression du *sentiment* en général.

En revanche vous êtes prié de faire usage de votre esprit; mais d'une manière qui soit absolument agréable pour les autres. Cela écarte déjà l'emploi des facultés trop sérieuses, exception faite cependant pour celle qui consiste à pénétrer les gens, et à les expliquer, exposer, peindre aux yeux des autres; faculté très sérieuse assurément. Et cela appelle aussi l'emploi de l'esprit, au sens spécial du mot. Si donc le salon déprime, en les contraignant, les facultés sentimentales, il exalte certaines de nos facultés intellectuelles.

Voici encore de l'intellectuel : Le salon enseigne, comme pas un autre milieu, à veiller sur son langage. Notre amour-propre, que nous sentons très engagé, nous excite à être attentif, et sur le fond et sur la forme de notre conversation. Il faut parler avec correction, propriété et simplicité, sans être trivial ou trop familier, avec agrément si c'est possible, et en observant d'éviter des sujets, des mots même, qui pourraient rappeler à l'un ou à l'autre des assistants des souvenirs fâcheux. On s'efforce de deviner les intérêts, les ambitions, les amours-propres et les liaisons des personnes présentes, afin de ne pas blesser aveuglément, et paraître

manquer de tact. Et si on ne connaît pas son terrain, on s'y avance avec des précautions. En retour, l'observation attentive, et toujours un peu maligne, qu'on fait des autres, devient un plaisir et une habitude. En jouant son rôle, on ne laisse pas de regarder comment les autres jouent le leur. A fréquenter les salons, une personne bien douée acquiert, contracte, une langue souple, choisie, le discernement des personnes, de certaines passions, une psychologie spéciale, pas trop large, une sympathie toute de forme, une curiosité assez mobile et diversifiée, la prédominance de la vanité sur l'orgueil, un amour-propre éveillé, mais couvert.

Ces influences diverses, le salon les exerce plus fortement, quand il y a dans l'état une classe supérieure privilégiée, telle qu'une noblesse de naissance, dont les membres se rencontrent habituellement en société avec des personnes de condition moindre. Le salon devient, par la présence des gentilshommes et des grandes dames, absolument parfait, comme terrain difficile, et comme école de circonspection. Et puisque l'ascendant des nobles y prédomine, j'appelle ce salon, aristocratique. C'est le salon aristocratique que la France a eu pendant deux siècles.

Résumons nettement les exigences qui de par le salon s'établirent chez nous : 1° défense de rappeler dans la conversation l'idée des classes subalternes, de leurs mœurs et occupations signalétiques; 2° de rappeler les circonstances et situations de la vie domestique et familiale; 3° prohibition de toute confidence personnelle. — Rapportons maintenant avec précision à chacune de ces exigences l'effet qui lui appartient dans notre littérature. Des deux premières défenses résulte l'obligation d'employer un langage constamment noble ou au moins élégant. Pour les divers genres lyriques, il ne s'ensuit que peu ou pas de dommage; mais au théâtre, où le parler caractéristique est de rigueur et le style littéraire un contresens, mais dans l'épique, partout où il y a dialogue et par suite mêmes conditions qu'au théâtre, l'effet est néfaste.

L'élégance continue, imposée par l'esprit du salon, empêche la complète vérité du dialogue, puisque celle-ci a pour condition inéluctable la diversité du langage, élevé ou bas, selon les rôles. L'élégance continue, médiocrement obtenue par les médiocres, parfaitement réalisée par un Racine, est également chez tous un défaut capital.

La troisième défense, celle de s'abandonner à la confidence, porte en revanche sur le lyrique et le rend du coup presque impossible.

Il me semble utile, au point de vue des causes, de faire observer que la troisième défense provient d'une cause relativement large; en effet toute société mondaine, se réunissant pour l'agrément, ne veut pas qu'on l'intéresse sérieusement à des intérêts ou des incidents personnels. Au contraire, les deux premières prohibitions procèdent d'une cause relativement étroite, temporaire, c'est-à-dire de la constitution aristocratique du salon. Partout où ces prohibitions n'existent pas encore, partout où on vient à les enlever, il faut s'attendre à voir une littérature, très différente de notre littérature classique, établie ou en voie de s'établir. Ce dernier cas est celui de notre romantisme, le premier cas est celui de la littérature anglaise (entre autres).

Tournons-nous un instant vers cette littérature. En la comparant encore à la nôtre, nous découvrirons à la fois de nouvelles influences et du salon mondain et de la vie pratique, mêlées ensemble.

Certes, partout le public exerce sur les littératures quelque contrainte; partout quelque *conformisme* est réclamé et obtenu : mais c'est dans des directions différentes. Quand en Angleterre l'ascendant, la surveillance critique des hautes classes, s'est exercée sur les littérateurs — ce qui n'a guère eu lieu qu'à la fin du XVIII[e] siècle, — cela s'est fait pour obtenir des effets tout autres qu'en France. L'aristocratie Anglaise a prohibé, non la trivialité du langage, mais son obscénité, voire même la peinture des réalités amoureuses,

par exemple la psychologie détaillée, artistique, des infidélités conjugales. Ici il a été enjoint de respecter les bienséances morales, et les croyances religieuses. Entre ces limites, l'auteur reste libre de s'abandonner à la confidence personnelle, à l'invention des conduites excentriques et des caractères originaux, avec quoi l'Anglais sympathise volontiers. Si l'Anglais a exigé le ton moral à la place du bon ton, ne l'en louons pas trop. Exiger des autres de la morale n'a rien de difficile, et cela est généralement intéressé. Les hautes classes anglaises ont réussi à maintenir leur suprématie politique, mais non sans crainte de la perdre et sans précautions pour la garder. L'une de ces précautions a été de se rapprocher de l'Église parce qu'elle conseille la patience, la subordination, l'apathie. Or s'allier avec l'Église, c'était se vouer à la morale, j'entends la morale parlée, professée publiquement. Puis l'Anglais, qui n'est mondain que dans une seule saison (l'hiver), et encore assez incomplètement, est en tout temps un homme de famille, surtout un chef de famille au dedans, comme il est chef politique au dehors. Dans ce rôle de chef familial, l'homme veut naturellement pour sa femme, ses filles, une littérature expurgée.

Il est très évident que la vie de famille est détruite ou altérée par l'ombre même du libertinage. La vie mondaine, au contraire, sollicite toujours à l'infidélité, tout au moins mentale. Une société où l'on sent, sous les apparences correctes, des intimités furtives, n'en est que plus agréable, plus piquante. On s'y habitue à la tolérance. On en vient à plaisanter avec le vice et à en tirer de l'agrément, but capital de la vie mondaine.

Je rappelle que les Anglais n'ont pas toujours eu des Dickens, des Thackeray, des Eliot, qui, hardis sous certains rapports, se gardent comme du feu d'insister sur bien des circonstances, alors même qu'elles seraient nécessaires pour la peinture des passions; les Anglais ont eu, pendant un temps, le théâtre le plus débridé de toute

l'Europe. Leur décence actuelle n'est donc pas un effet de race.

Si l'aristocratie française avait simplement risqué, à la Révolution, de perdre ses privilèges, mal rassurée aujourd'hui sur l'avenir, comme l'Anglaise, elle se serait constituée, comme elle, en public moral. Il n'en faut pas douter, car dans une certaine mesure, la chose que j'ai supposée existe. Cherchez quelles idées professent aujourd'hui les petits-fils de ces nobles libertins en religion, libéraux en politique, très tolérants en morale, qui à la fois suscitèrent et suivirent Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot.

VI

Vie de famille. — Très évidemment, la vie de famille est un sol où la faculté sympathique se développe avec force; on y conçoit les affections les plus vives, en tout cas les plus profondes, les plus durables; et parfois aussi les antipathies, les haines, les plus irrémédiables, les plus vivaces. C'est pour notre partie sentimentale, une éducation aussi opposée que possible à celle du salon.

La vanité d'autre part y est moins excitée. L'orgueil, au contraire, le sentiment de notre propre personnalité, s'y manifeste plus librement, et avec une liberté presque entière, au moins pour les chefs de la famille. Ici, nulle gêne, nulle attention, au moins continue, quant au langage, surtout quant à la forme du langage; le ton de la causerie y est naturel, franc, confidentiel, en général. Chacun ici voit les personnes à découvert et en profondeur, et peut connaître parfaitement son monde. A un esprit un peu clairvoyant, l'homme dans la famille se montre avec ses grands ressorts, comme avec ses manies les plus particulières. Donc sympathie, amour-propre, intelligence psychologique, langage, reçoivent de la vie de famille des sollicitations, un exercice, un apprentissage tout autres que de la vie mondaine.

Un littérateur qui aura vécu confiné dans l'existence de famille, un littérateur qui, de bonne heure, échappé aux influences familiales, aura vécu pour le monde, différeront profondément, eussent-ils été originairement pareils. Supposez tant que vous voudrez la même cire; elle sera frappée de deux sceaux très dissemblables.

Après ces réflexions générales, je retourne à l'observation de cette classe aristocratique, qui, durant un siècle, chez nous influa souverainement sur la langue et sur la littérature. Or, si l'histoire constate avec sûreté quelques habitudes collectives de notre ancienne noblesse, ce sont bien celles qui se rapportent au mariage et à la famille. Rien de plus sec que le régime familial de la classe aristocratique, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Les sentiments que la famille suscite et nourrit ordinairement sont ici singulièrement découragés; on les dirait presque éteints.

On se marie par vanité, par ambition économique ou nobiliaire, sans chercher à se faire illusion à soi-même, sans chercher à se déguiser pour autrui; les motifs sont plus qu'avoués, proclamés ouvertement. Les deux époux entrent dans le mariage sans espoir, sans projet même d'affection mutuelle. Ils ne comptent pas là-dessus; ils n'y tiennent pas (je dis en général, bien entendu). On vit ensemble séparément, avec des égards apparents et des règles cérémonieuses. Les parents ne souffrent des enfants aucune familiarité. Ils la découragent entre les enfants mêmes; ils traitent ces enfants sur un ton de calme, parfaitement froid, les voient à des heures réglées, convenues et courtes; ne s'occupent pas du tout de leur éducation, qui est livrée à des précepteurs, souvent même à des valets. Si les parents donnent quelque leçon, il ne s'y agit que des bienséances mondaines, et de l'honneur propre à la classe. Les enfants craignent, respectent, mais n'aiment pas leurs parents; ils ne s'aiment pas très fort entre eux; en tout cas ils s'entendent pour n'aimer pas l'un d'eux, l'aîné.

Certes, dans la bourgeoisie d'alors, on ne subit pas au même degré l'ascendant funeste des intérêts qui ont altéré la famille noble; et par conséquent dans cette bourgeoisie les sentiments intimes des époux à l'égard l'un de l'autre, des parents à l'égard des enfants, valent mieux en général, et souvent beaucoup mieux; mais la littérature n'en profite pas; parce que si le bourgeois et le littérateur, qui est ordinairement un bourgeois, ne règlent pas tout à fait leurs mœurs intimes sur la noblesse, ils se règlent sur elle pour tous les dehors; c'est à elle qu'ils s'adressent, pour elle qu'ils parlent et qu'ils écrivent.

Louis Racine dit de son père Jean Racine : « En présence même d'étrangers, il osait être père », entendez familier, amical avec ses enfants : cela n'était pas commun, puisqu'il fallait l'oser. Un peu après Louis Racine recommande à son fils de lire les lettres de Jean Racine à ses filles, mais voici comme il prévient son fils : « Gardez-vous bien de rougir quand vous l'entendez répéter les noms de Babet, Fanchon, Madelon, Manette ». Pour aider son fils à ne pas rougir, Louis Racine lui allègue les anciens, si imposants alors, Plutarque, Caton. Il lui rappelle que Caton se plaisait à voir sa femme remuer et emmaillotter son enfant. « Cette sensibilité n'est-elle plus dans nos mœurs, et trouvons-nous qu'il soit honteux d'avoir un cœur? » Malgré tous ses regrets pour la familiarité antique, et au moment qu'il la vante, c'est sur le ton grave et cérémonieux que Louis Racine parle à son fils, par exemple il le vouvoye.

Pensez un peu, pour sourire du contraste, aux rapports de Dumas père avec Dumas fils. Voici un autre contraste également suggestif. Lope de Vega eut une fille qui se fit religieuse : il composa sur la prise de voile de cette fille une pièce fort touchante. Racine eut de même une fille qui prit le voile; mais l'idée ne lui vint pas d'en parler en poète; en tout cas il ne l'osa pas. De notre temps les poètes parlent sans hésitation du mariage de leurs filles, témoin Hugo. Le même

Hugo a fait entrer, dans la poésie la plus haute, le babil des mères. « Te voilà réveillée, horreur? » — « C'est déjà très méchant ces petits bonshommes-là. »

Après cela, je ne dis pas qu'en cette affaire, il n'y ait pas eu de la contingence, et du malheur. Peut-être cela a-t-il un peu aggravé les choses que Boileau ait été vieux garçon, Molière sans femme fidèle et sans enfant, La Fontaine déserteur du foyer domestique, Voltaire qui eût été *marital*, ce semble, engagé dans des liens irréguliers, et lui aussi sans postérité [1].

On a remarqué sans doute que l'expression naïve, détaillée, des sentiments naturels à la famille, manque dans notre ancienne littérature; et cependant sur cette absence de la femme, de l'enfant, lacune énorme, on a beaucoup moins appuyé que sur une autre lacune, fort regrettable d'ailleurs, celle du sentiment de la nature : je me l'explique, l'indifférence aux spectacles naturels nuit à la forme, elle prive le style des joyaux les plus voyants, descriptions, symboles, emblèmes et métaphores.

A l'occasion de ce double défaut, du sentiment de la nature et du sentiment de la famille, on peut se poser une question délicate. Manquait-on à ce point, en son for intérieur, de l'un et de l'autre de ces sentiments? La littérature à ce double égard exprime-t-elle, avec une entière fidélité, la psychologie réelle du siècle? J'ai déjà fait pressentir mon opinion; je crois que ces sentiments n'étaient pas si inconnus qu'on le penserait, à en juger par la littérature : on n'était pas encouragé à les exprimer dans les livres, non plus que dans la société, voilà le vrai. Après cela, j'admets que ces sentiments, privés en partie de la liberté publique de s'exprimer, s'en ressentaient; cela ne laissait pas d'empêcher un peu leur développement, de diminuer leur chaleur, au for même de l'homme.

1. Frédéric le lui reproche dans une de ses lettres.

Pensez maintenant aux littératures germaniques et anglaises — celles-ci frappent par le sérieux, le profond, le passionné des sentiments, — et ce sont des nations où la vie familiale a toujours été intense. D'autre part, un ton de bonhomie, de naïveté, d'abandon allant jusqu'à la révélation des bizarreries personnelles, distingue encore ces littératures. La contrainte sur soi, pour se conformer aux autres, est absente; défaut propre à l'homme qui vit chez lui, non dans le monde. Discernez maintenant dans l'anglaise quelque chose de plus, l'Anglais ayant eu une vie publique qui a longuement manqué à l'Allemand. Aussi la littérature anglaise apparaît bien plus équilibrée, plus complète. — Il n'y manque que la mesure ou le goût, chose de vie mondaine, de salon.

En résumé notre littérature classique a totalement manqué de bonhomie. Je trouve que ce mot rend bien ses lacunes. Que voulez-vous? Quant à ses défauts, comme à ses qualités [1], cette littérature est à peu près telle qu'elle aurait été, si un littérateur unique l'avait façonnée, en exécutant la commande expresse d'un grand seigneur mondain. Car celui-ci lui aurait dit : « D'abord avant tout, entretenez-moi de rois, de princes ou au moins de gentilshommes. Montrez-les-moi occupés de visées ambitieuses; vous pouvez me les dépeindre violents, criminels même dans leurs moyens, car cela arrive, car cela est vrai, pourvu que la visée soit grande comme je l'entends. Vous pouvez me peindre l'amour, car j'ai eu un âge pour cela, et peut-être que je m'en mêle encore. Supprimez-moi, je vous prie, vos tableaux de la campagne, cette chose muette où l'on est seul; j'y vais parce que je chasse, et c'est tout. Est-ce que vous auriez dessein de me

1. Dans une société comme celle de Louis XIV, dirigée par des salons où il est de règle première de n'affecter aucune supériorité, ni même aucune singularité, l'auteur averti dérobe sa personne, quand il écrit, comme il s'est habitué à le faire en causant. Il accepte la condition de se faire valoir, indirectement, par son sujet même et par le parti qu'il en tire. La politesse mondaine devient ainsi une cause très effective d'art littéraire.

décrire les métiers, les professions? Qu'est-ce que cela me fait à moi, qui ne fais rien, sinon me rappeler les gens qui s'y démènent, gens grossiers, sans éducation, sans ambition élevée. Pour Dieu! ne soyez pas sentimental, et moral, à la façon populaire et bourgeoise. Les honnêtes gens comme moi ont des enfants pour perpétuer leur maison, une femme pour avoir des enfants, et pour représenter. Retranchez-moi donc tout ce qui est bonhomie et nature, choses aisément ridicules. Surtout rappelez-vous que je n'ai que faire de savoir vos goûts, vos manies, vos opinions personnelles et vos qualités; ne montrez rien de vous, et n'affectez rien. Regardez-moi dans le monde, je n'y apporte qu'une chose, la politesse; cela consiste à n'avoir ni passion, ni intérêt apparents qui choquent les autres; ni supériorité sensible. Je me fais uniquement agréable selon mon pouvoir; et j'exige des autres la réciprocité. Je parle en termes clairs, nets, simples, familiers, mais sans bassesse; je m'interdis toute locution qui serait clairement professionnelle, si ce n'est peut-être celle du guerrier et du chasseur. Parlez comme moi; je vous permets cependant de prendre votre gamme quelques notes plus haut, quand vous faites parler des princes, des héros. En revanche, ayez de l'esprit, de la raison, de la mesure tant que vous voudrez, ou que vous pourrez. »

Nos nobles ont influé sur nos littérateurs, même en dehors du salon. Avant de se rencontrer dans le salon, on s'est rencontré au collège. — Cela est vrai du moins pour un grand nombre de nos artistes. Racine connut à Port-Royal le duc de Chevreuse; Voltaire eut le duc de Richelieu pour camarade au collège des Grassins; on pourrait citer bien d'autres exemples analogues. Or les petits garçons nobles apportaient de la maison paternelle des façons déjà très marquées. On en faisait de très bonne heure des petits hommes de société — pour le costume, les manières, la

langue; les parents ne leur demandaient que cela, mais l'exigeaient impérieusement, et en intéressant la vanité, l'orgueil des enfants.

Racine resta avec le duc de Chevreuse sur un certain pied d'intimité; pendant la dernière maladie du duc, il lui rendit des soins assidus. De même il allait faire la lecture des psaumes à M. de Seignelay malade. Il fréquentait beaucoup M. de Cavoye; et l'on connaît le mot de Louis XIV : « Avec Racine, Cavoye se croit poète, et Racine se croit un homme de cour ».

Ce mot constate finement combien nobles et artistes déteignaient déjà les uns sur les autres. Les fréquentations de Boileau chez la noblesse sont particulièrement nombreuses : le grand Condé, MM. de La Rochefoucauld, de Brilhac, de Lamoignon, Dangeau, les Vivonne, les Pomponne, d'autres encore.

Et enfin on se retrouvait à l'Académie, où les grands seigneurs étaient à cette époque en assez bon nombre; l'Académie qu'on a toujours considérée comme un salon transcendant.

Assurément on pourrait citer entre les littérateurs et les grands seigneurs de l'Angleterre des fréquentations, presque aussi nombreuses peut-être; mais ces grands seigneurs anglais différaient de mœurs d'avec les nôtres; et autre aussi était le terrain où l'on se rencontrait, c'était dans les lieux de plaisir, tavernes, cabarets, que le contact avait lieu plutôt que dans un salon. La femme de bonne compagnie n'était pas là en tiers, et pour les manières le ton, cela changeait les choses du tout au tout.

Nos littérateurs du XVIIe siècle sont purement, exclusivement, des artistes. Ils prétendaient à émouvoir, toucher, récréer les esprits, nullement à les conduire, à les diriger en quoi que ce soit. Aussi avec les nobles vivent-ils sur le pied d'une déférence qui ne se dément jamais. Au XVIIIe siècle, Voltaire, Rousseau, Diderot et de bien moindres

dogmatisent, prétendent à instruire, redresser, guider, et en effet beaucoup de nobles acceptent d'être leurs disciples et même leurs écoliers; et il est encore pas mal de gentilshommes qui se trouvent aussi honorés de leurs relations littéraires (voir les Mémoires de Ségur), que les littérateurs du siècle précédent pouvaient l'être de leurs relations nobiliaires. C'est là un grand changement. C'est qu'on aime l'artiste sans peut-être l'estimer bien haut; tandis que l'esprit porteur d'idées sérieuses — j'entends les idées qui touchent aux choses pratiques, religion, politique, morale — impose aux hommes, qu'ils le veuillent ou non, une considération bien voisine du respect.

Cette influence curieuse me paraît encore plus démontrée, par cette circonstance que, comme mœurs, manières de vivre, caractère visible, les artistes du XVIIe siècle avaient justement plus de tenue, plus d'apparences propres à leur concilier l'estime que les penseurs du XVIIIe siècle.

Je crois devoir faire remarquer la forte proportion de critiques de profession, que contint notre ancien public, et remarquer aussi parmi ces critiques la forte proportion des abbés, gens de règle, de subtilité, de pointille, relativement; tous latinistes, et à peu près rien que cela; gens sans famille aussi, sans enfants. Il me semble que tout cela se marque dans le ton, et le fond des écrits critiques, dans ce qu'ils reprennent et dans ce qu'ils réclament. Peut-être ne suis-je pas assez versé dans la littérature anglaise; mais il m'apparaît qu'elle n'a pas eu dans son public l'analogue de cette classe exigeante et minutieuse. Et cela n'a pas peu influé.

VII

Les habitudes de travail et de méthode. — Pas de doute dans l'esprit du public sur la science; elle s'acquiert; le nom de savant suggère à tout le monde les images d'un labeur assidu. Il n'en est pas de même du poète ni du styliste; avec

eux, le public ne pense jamais au travail nécessaire. Il est comme impliqué que le poète, le styliste sont nés en possession d'un pur don; et chose singulière! cette conviction vague accroît plutôt l'estime, que le public accorde à ces artistes. Cette observation est particulièrement applicable au poète. « *Nascuntur poetæ* », répète-t-on d'un côté, tandis que d'autre part on les appelle des « chantres divins ».

Les artistes eux-mêmes ont une attitude assez singulière, et un langage contradictoire. Le poète, à tout bout de champ, parle de l'inspiration, de la muse, se donne la mine d'écouter en l'air ce qu'une voix extérieure lui dicte; avec cela on rencontre chez le poète cet aveu très fréquent qu'il en coûte du travail, qu'il faut peiner, pour bien écrire, — que la rime notamment met l'esprit dans de terribles gênes. Il y a bien Lamartine qui a écrit : « Je chantais mes amis comme le vent soupire, comme l'eau murmure en coulant »[1]; mais il paraît que ce fut là une forte hyperbole. Lamartine travailla beaucoup plus qu'il ne dit, quoique peu par comparaison avec d'autres; et pas assez, en tout cas, car son style s'en ressent.

Il n'est pas besoin que les poètes avouent. Il est trop clair qu'exprimer une pensée quelconque, en observant toutes les conditions qui constituent le langage versifié, ne s'obtient pas sans un labeur opiniâtre, très opiniâtre au début. Sans doute, en fin de carrière, les grands poètes sont en possession d'une facilité, d'une souplesse étonnantes pour les profanes; mais il en est exactement d'eux comme des grands pianistes : ceux-ci ont fait terriblement de gammes. Et les poètes une quantité prodigieuse de vers, même quand ils en ont peu imprimé, comme Malherbe ou Boileau; car alors ils en ont beaucoup essayé et mis au rebut.

Victor Hugo, avant quinze ans, avait rempli de ses essais

1. Et à Chateaubriand parlant de son *Jocelyn* Lamartine disait : « *C'est fait à la loupe* » (d'après le témoignage de Sainte-Beuve).

quinze cahiers. Chaque vers de Leconte de Lisle représente au moins vingt vers jetés au panier. Le travail du grand prosateur est en somme moins ardu, je crois; toutefois son œuvre exige encore bien plus de remaniements qu'on ne l'imagine.

Pour mon compte, je crois le style, soit en vers, soit en prose, infiniment plus susceptible d'être acquis par le travail que le public ne se le figure. Je ne veux pas dire que, moyennant le même travail, tous les hommes réussiraient au même degré, atteindraient au même point, ce serait nier la différence des dispositions naturelles, chose évidente; ni non plus qu'avec du travail et des facultés à peu près ordinaires, on pourrait atteindre au génie du style, ce serait donner une téméraire solution à un problème obscur. Je me contenterai de dire qu'à mon sens on pourrait aller fort loin dans le talent d'écrire, avec du travail et de la méthode, ou du goût, ce qui est ici la même chose.

Essayons, non pas de déterminer exactement, mais d'entrevoir ce que peut le travail. Je rappelle l'analyse que nous avons esquissée des diverses mémoires ou imaginations : l'imagination réelle qui se représente les traits entiers des objets; — l'analogique qui place à côté d'un objet quelque autre objet ressemblant; — la significative qui voit les sentiments au travers de leurs actions et attitudes extérieures. Qu'il sagisse de l'une ou de l'autre de ces imaginations, il n'est pas douteux que le travail ne les développe. Observer, regarder de parti pris, regarder avec une attention systématique le monde environnant des formes, c'est à coup sûr du travail. N'allons pas commettre l'erreur puérile de croire que le travail commence seulement avec la notation, l'écriture, avec l'emploi de la plume et de l'encre. Si j'admets que beaucoup de formes entrent dans la mémoire de l'artiste, sans observation voulue, sans que l'artiste y prenne garde, je maintiens qu'il n'amasserait pas un grand fond par cette unique voie. Il enrichit bien autrement sa

mémoire par préméditation, attention, travail. On me demandera sans doute une distinction pour l'imagination analogique, celle des comparaisons et des métaphores, qui paraît plus naturelle. En effet, il faut noter ici quelque différence. Le travail est quelque peu autre, mais c'est toujours du travail. Il y a ici moins d'attention fixée sur le dehors, mais en revanche plus d'effort demandé à la raison, ou à la logique (une logique spéciale, nous l'avons vu).

« On naît poète, on se fait orateur », disaient les anciens. Ils ont dû le dire; l'apprenti orateur fait en public son apprentissage, le poète cache le sien dans son cabinet. Je crois pour moi qu'on se fait poète comme on se fait orateur ou savant, ni plus ni moins. Pour tout cela il faut également apporter d'abord un esprit d'une certaine force, et puis y ajouter le travail, le temps, la méthode voulue. « Quoi! on peut se donner de l'imagination! » On se donne bien des idées, je ne vois pas pourquoi l'on ne se donnerait pas des images; l'un ne me paraît pas plus difficile que l'autre. J'incline même à penser que la chasse aux images est plus aisément fructueuse que la chasse aux idées.

Je ne sais pas, et nul ne peut savoir ce que la nature avait donné à Hugo de cette immense faculté d'analogie, qui le marque et l'élève entre tous. Ce que je vois, c'est qu'Hugo à ses débuts ne la montre qu'à un degré assez ordinaire, qu'elle a grandi chez lui jusqu'à devenir énorme, à mesure des œuvres, d'un travail visible. Si je ne suis pas autorisé à dire que le travail a tout fait, on l'est encore bien moins à dire qu'Hugo naquit avec cela, ou voué à cela. Méfions-nous d'une idée sourde, idée analogique, celle d'un germe natif qui se développerait selon sa loi propre. L'idée est empruntée à la physiologie du végétal, de l'animal; or un élément est ici présent qui rompt toute similitude, la volonté, force psychologique, étrangère à la physiologie.

S'enrichir de formes, d'analogies, de symboles, cela est fondamental, mais insuffisant. Avec cela seul on ne serait

artiste que pour soi-même. Il faut faire parallèlement un autre travail, une autre accumulation en son esprit, celle des mots; il faut acquérir sa langue, et ici surtout je me garderai de dire qu'il n'y a pas des dispositions naturelles. Si le littérateur futur a quelque chose de natif, d'originel, qui lui soit propre, c'est une mémoire exceptionnelle pour les mots, une puissance exceptionnelle de rétention pour les mots. Celle-ci ne va pas d'ailleurs sans une fine discrimination des nuances, des acceptions diverses du mot, et sans un goût pour cet exercice; et enfin sans une sensibilité spéciale à la sonorité des mots, une certaine oreille. On voit qu'ici je concède beaucoup plus à la nature; mais il faut encore qu'on la seconde par beaucoup de travail. C'est du travail, sans conteste, que de lire, avec une attention particulière pour la propriété des termes, pour leur étendue de signification, pour les expressions remarquables. Et croyez bien que l'artiste littéraire s'impose cette attention, avant qu'elle devienne chez lui chose d'habitude et d'inconscience. Beaucoup d'artistes littéraires, sinon tous, ont fait plus encore, ils ont systématiquement travaillé le dictionnaire, tels par exemple Hugo et Gautier. Quant aux poètes, contraints, pour satisfaire aux conditions du vers, à un essayage particulier, à la recherche des synonymes, des équivalents et des à peu près, ils se livrent à une tractation assidue des mots, à un brassage perpétuel de la langue[1].

L'élaboration d'une œuvre comprend presque toujours deux périodes, deux moments. Le premier moment est donné à l'invention chaude, et je dirai volontiers aveugle. L'auteur fouille ses souvenirs; il sollicite ardemment ses facultés imaginatives. Idées, images, se présentent, se pressent; vraies, fausses, banales, originales, on n'y prend pas trop garde; on n'est attentif qu'à retenir ce qui s'offre, à capter ce qui

1. Je ne crois pas diminuer les poètes en disant qu'il y a plus de métier dans leur genre d'ouvrage que dans aucun autre; plus de travail spécial et méticuleux. Pour moi cela grandirait plutôt les poètes.

surgit; trop d'esprit critique arrêterait la source. Plus tard, après un délai (qui peut être d'heures, de jours, ou même d'années), le moment vient de la revision, du jugement; l'heure d'examiner son œuvre, point par point, en homme de goût, en critique, comme d'un œil étranger. On cherche alors à reconnaître, à démêler l'effet, l'impression de tel passage, de tel mot sur ce juge désintéressé, qu'on s'efforce de créer et de maintenir en soi.

Dans ce travail difficile, on ne soutient passablement le rôle de spectateur désintéressé, que lorsqu'on a du public, de ses goûts, de ses exigences, une idée un peu nette. La conception qu'il a du public, et les goûts personnels que l'artiste s'est formés, s'accordent plus ou moins bien ensemble, selon le caractère de l'artiste. Tel maintient avec orgueil son impression propre contre l'impression prévue du public; tel autre cède tout au goût de ce maître, dont il dépend.

Je crois qu'un lecteur très attentif et assez subtil pourrait parfois deviner, à l'inspection d'une œuvre, le caractère du public imaginaire, que l'auteur eut en perspective. Voici un exemple un peu grossier, où le discernement est facile. Il me paraît à peu près évident que Hugo, dans son théâtre comme dans ses romans, avait devant les yeux un lecteur point fin, point difficile sur la psychologie, naïf, prêt à croire et à sentir, populaire enfin; et que Racine eut devant les yeux un lecteur d'esprit opposé, d'esprit aristocratique, pointilleux et facilement railleur.

L'auteur, qui revoit son œuvre, incline soit vers la rigueur, soit vers la complaisance, différence dont les conséquences sont capitales, bien que la complaisance ne soit jamais entière, ni la rigueur non plus. Rigueur, complaisance, selon les auteurs, portent sur des points différents. Tel est complaisant pour son fond; il répète une idée sous des formes diverses; il insiste, il enfonce comme Hugo; tandis qu'un autre, Voltaire par exemple, indique sa pensée d'un trait tout juste suffisant. (Cette différence, qui est si saillante entre

Hugo et Voltaire, semble tenir, non au travail, mais au goût, lequel ici *joue un rôle analogue au rôle qu'a la méthode* dans la préparation, l'accumulation des matériaux, et dans l'invention du fond.) Tel est rigoureux dans le choix de ses comparaisons et métaphores, repousse de parti pris ce qui s'offre tout d'abord, la comparaison banale, la métaphore usée comme Hugo et les Parnassiens; tel autre, même un artiste de haut rang comme Racine, se montre au contraire sur ce point assez peu difficile.

Au reste la crainte du travail, la paresse, peuvent faire qu'un artiste accepte des expressions dont il aperçoit d'ailleurs la banalité ou la faiblesse.

Une page médiocre ou même mauvaise peut être améliorée, au point de devenir méconnaissable, rien que par un retranchement sévère de ce qu'on nomme les *bavures*, les mots inutiles; surtout si on retranche en même temps ce qui, en fait d'ornements (métaphores, comparaisons), est mal venu, et par suite indique une prétention sans succès. Le lecteur s'aperçoit en effet, bien moins de ce qui manque tout à fait, que de ce qui est présent, mais mal conformé. Ceci est le travail d'*abrègement*.

Ajoutons-y le travail d'*allègement*. Par celui-ci les mots longs, ou lourds, ou trop abstraits, ou trop spéciaux, sont remplacés par des équivalents courts, ou concrets, ou de la langue vulgaire [1]. Ajoutons encore le travail par lequel on améliore l'*emplacement* des mots ou des membres de la phrase, et l'on *diversifie* les tournures (par exemple, la phrase inversive au lieu de la directe, l'actif au lieu du passif, ou le contraire). Voici venir à présent les *corrections syntaxiques* (par exemple le nom répété à la place d'un pronom qui fait ambiguïté ou doute, parce qu'il est trop éloigné du nom qu'il représente). Et enfin les améliorations apportées à la *sonorité*, douceurs de sons introduites, ou duretés

1. Il me paraît que Renan expulsait avec soin les mots lourds; tandis que Hugo les admet, quand il ne les recherche pas.

esquivées. Quand je dis enfin, c'est pour ne pas lasser, car je pourrais mentionner encore bien d'autres soins.

En quoi ce chapitre-ci touche-t-il l'histoire institutionnelle? C'est que s'il y a une négligence, une paresse individuelle (comme celle de Lamartine et comme celle de Musset en notre siècle, celui-là se permettant des phrases informes, celui-ci des rimes insuffisantes, au moment même où la rigueur syntaxique et la rime riche sont plus exigées qu'avant), il y a des négligences d'époque, que tous les contemporains pratiquent. Je citerai comme exemple la poésie épique du moyen âge. Cette négligence du moyen âge vient sans doute de plusieurs causes, mais la principale est, je crois, l'inculture littéraire d'un public qui ne prend garde qu'aux actions, aux aventures, et en fait de style n'est aucunement exigeant : l'artiste sert le public selon ses goûts.

J'insiste : lorsqu'on compare deux artistes contemporains comme Lamartine et Hugo (ou Diderot et Rousseau), le soin, le travail visibles, que l'un apporte dans l'élaboration de son œuvre, et la négligence de l'autre, nous apparaissent comme choses personnelles; et nous avons raison d'en juger ainsi. Mais il faut savoir qu'il y a des temps où le soin est commun, et d'autres temps où la négligence, l'incurie *relatives* sont communes. Et c'est d'une part la tradition, les modèles proposés et en vogue, et d'autre part le public, selon qu'il est exigeant ou accommodant, qui en décident. Et le public est ceci ou cela selon son étendue, sa composition, son éducation; j'ai déjà touché à ces idées dans le chapitre consacré à la psychologie du public; je le rappelle.

Ce que je viens de dire du travail et du soin se rapporte uniquement au style (le lecteur l'a sans doute remarqué), et par suite ne regarde que le poète ou l'orateur. Il faut à présent parler du travail qui s'applique à l'invention épique ou dramatique; j'ai traité ce sujet dans un chapitre précédent; je dois y ajouter quelque complément.

Quand il s'agit de l'invention épico-dramatique, travail et *méthode* vont ensemble; on n'en peut parler séparément. Mais voici un mot qui étonnera peut-être, celui de méthode.

J'avancerai volontiers qu'il y a en art, comme en science, une bonne manière de procéder et plusieurs mauvaises; c'est-à-dire qu'il y a une méthode pour l'invention littéraire, comme il y en a une pour trouver la vérité. Au risque de paraître paradoxal, j'ajouterai que l'artiste conduit par une mauvaise méthode, ou sans méthode, court à un échec, comme le savant en pareil cas, eût-il des facultés puissantes; bref que la méthode pourrait bien faire plus que les facultés. Ce n'est pas là une opinion près d'être acceptée, je le crains.

En fait de méthode, certes les savants ne savent pas encore tout ce qu'il faudrait, mais en littérature l'ignorance est bien autre.

Un ancien auteur de poèmes ou de tragédies, en face d'un sujet qu'il voulait traiter, s'est-il jamais demandé si son expérience contenait de quoi fournir au sujet, s'il avait connu des émotions pareilles, ou au moins analogues à celles qu'il voulait produire. Et encore aujourd'hui un auteur se fait-il souvent cette question? Puisqu'il écrit, l'auteur se tient pour homme de génie ou au moins de talent. Or le génie, ou le talent, c'est dans l'esprit de l'auteur une force toute native, une sorte de quasi-divinité qu'on porte en soi. L'auteur se confie à cette divinité; du moment qu'elle est là, elle se tirera d'affaire avec tel sujet, aussi bien qu'avec tel autre. C'est méconnaître les conditions vraies du travail; faut-il s'étonner qu'il y ait beaucoup d'œuvres manquées? Et cependant la méthode est tout indiquée. Il faut, avant d'élire son sujet, consulter longuement sa vie, scruter l'expérience qu'on a des hommes. Quand je dis scruter, c'est au vrai repasser en son esprit ce qu'on a vu, entendu, et ce qu'on a fait ou éprouvé soi-même, rappeler autant que possible toutes les circonstances de chaque chose, tenter la réminiscence *des dehors* tout autant que du dedans.

Et, en fin dernière, il ne s'agit pas seulement de se remettre sous les yeux la réalité concrète, avec une plénitude aussi parfaite que possible, il s'agit, *à force de retourner en soi l'image des choses, de trouver le côté* par où ces choses arrivent à nous intéresser, nous émouvoir, car c'est la première condition pour émouvoir ensuite les autres.

Ceci semble n'être encore que du travail, mais voici où la méthode intervient. Supposez que l'examen, qu'on fait de son acquis expérimental, tourne l'esprit insensiblement vers des conclusions philosophiques, ou vers des règles pratiques, préceptes de prudence ou de morale, et que l'esprit ne s'aperçoive pas de cet écart, ou s'y complaise, il manquera à la méthode, et les suites en seront, artistiquement parlant, dommageables.

Les fausses directions que je viens d'indiquer sont bien loin d'être les seules. Il en est avec lesquelles nous avons fait déjà connaissance; ces tendances au merveilleux, au dilettantisme excessif, à l'imitation mal avisée, que nous avons considérées précédemment dans leur rapport avec le progrès, nous aurions pu les réserver pour ce chapitre-ci, et les traiter en rapport avec la méthode. Mais, enfin, puisque nous en avons déjà parlé ailleurs, nous devons seulement prier le lecteur de se reporter au chapitre des *obstacles*. Je signalerai encore, comme exposés déjà dans divers endroits de ce livre, d'autres procédés funestes, anti-méthodiques, tels que l'emploi brillant, mais déplacé, du style artistique dans les œuvres théâtrales.

J'ai également parlé ailleurs des habitudes d'expansion, de dispersion, de divertissement intellectuel, qui ont empêché tant d'artistes de donner, dans un genre particulier, toute leur mesure; et j'ai signalé les artistes du XVIII[e] siècle comme ayant notamment péché par ce défaut. A rigoureusement parler, ceci n'est pas une faute de méthode, c'est une faute de conduite, mais les deux se ressemblent singulièrement.

Les observations qui précèdent peuvent paraître déplacées

dans un chapitre sur le milieu; il n'en est pourtant rien. En voici la raison. Les fautes contre la méthode, avant d'être des fautes personnelles à un artiste, sont le péché du public, lequel fait incontestablement partie du milieu. Le public agit directement et indirectement.

Directement il agit par des exhortations positives de faire, mais bien plus souvent par l'injonction de ne pas faire certaines choses. Exhortations et défenses ne sont vraiment précises et résolues que lorsqu'elles partent d'un public restreint, d'une classe; le grand public vague n'en a pas de telles. Nous avons déjà dit combien il importe de considérer l'*aire* du public; c'est l'étendue de cette aire qui décide du *degré* d'énergie qu'aura l'influence du public sur les auteurs. C'est le *genre* de la classe influente (ses mœurs, son esprit) qui décide de la *forme* qu'aura l'influence : nous en avons vu un cas tout à fait saillant, dans l'ascendant exercé par notre noblesse sous l'ancien régime.

Il faut insister sur l'action indirecte. Le public agit, et peut-être est-ce là même sa façon la plus puissante d'agir : 1° par le succès qu'il fait aux divers auteurs contemporains, par les réputations qu'il élève; car il recommande ainsi fortement la poursuite de certaines qualités et aussi de certains défauts; 2° par la manière dont il accepte ou subit la tradition venue jusqu'à lui. En accueillant avec plus de respect telle partie de la tradition, en rejetant ou délaissant telle autre partie, il incline les artistes contemporains à imiter ceci, point cela; il détermine, limite, de telle ou telle manière, l'imitation. Exemple, notre Racine aurait pu devenir très suffisamment romantique, quant aux sujets et au style dramatique, si l'imitation de l'antiquité eût été chez lui plus entière; les anciens, plus hardiment suivis, auraient conduit Racine à choisir ses sujets dans un esprit moins aristocratique, c'est-à-dire à les choisir plus proches de la vie familière; en tout cas à traiter ces sujets, quels qu'ils fussent, avec plus de simplicité, plus de naturel. Mais le public — sans prendre

parti pour des radicaux, comme Desmarets ou Perrault — et tout en professant pour les anciens un respect, une admiration, plus convenus d'ailleurs que sentis, ne voulut pas du tout accepter certaines parties de la tradition antique, notamment l'absence de toute galanterie et le ton naturel, trop démocratique pour lui. Sur ces deux points précisément très louables dans les œuvres antiques, le public contemporain fit prévaloir ses propres goûts, et ce fut un grand dommage.

Conclusion. — Trop souvent les historiens raisonnent d'après une hypothèse inconsciente; ils supposent au fond qu'une époque ne pouvait pas être autrement qu'elle n'a été; qu'elle n'avait pas de quoi être autrement; que ce qui s'est manifesté, réalisé, équivaut exactement à ce qui était en puissance. On peut faire tout aussi légitimement une hypothèse très différente, et dire : « Les conditions de tel temps, à supposer que la faculté littéraire existât virtuellement quelque part, chez quelques hommes, étaient telles que cette virtualité n'aurait pu se manifester. » Cette hypothèse rentre dans l'ordre des choses qu'on peut rendre certaines ou probables, puisque ce qu'on allègue, ce sont des conditions que l'investigation historique peut atteindre. Il est impossible au contraire de démontrer que telle époque ne posséda pas un seul homme capable de faire une œuvre littéraire donnée, en quelque autre temps et quelque autre condition que cet homme eût été placé. La vérification de notre hypothèse à nous, conduira en tout cas à étudier et à mieux connaître l'époque donnée. Ceux qui supposent d'abord qu'une époque a manqué totalement de génie, n'ont rien à chercher, et logiquement ne cherchent plus rien. Ce n'est encore là que la moitié du mal; mais comme on a expliqué les époques stériles par un défaut total de facultés, on explique les époques fécondes par la présence, l'abondance des facultés. On attribue à ces époques une sorte de génie naturel. La fausse

base qui porte cette conception est évidente, c'est le raisonnement analogique.

Parce qu'on voit qu'il y a des individus qui sont bien doués, et d'autres qui ne le sont pas, on individualise les temps, on leur transporte cette inégalité. Or l'individualité d'une époque est une pure fiction; une époque, c'est en réalité une masse d'hommes très différemment doués. Savoir s'il y a ou non dans cette masse des capacités natives, est impossible, je le répète, et quand aucun talent ne s'est manifesté en fait, affirmer pour cela qu'il n'en exista aucun, est une proposition d'une témérité évidente.

Le véritable génie d'une époque, pour l'historien, ne doit être autre chose que les conditions de toutes sortes, où vivent les hommes de l'époque.

Je suis enclin à croire, pour ma part, que les facultés manquent bien moins souvent qu'il ne le semblerait, à en juger par le résultat, par le défaut total d'œuvres, ou par le défaut de bonnes œuvres. Là même où ces lacunes se manifestent historiquement, les facultés qui auraient pu les combler existèrent souvent, mais l'excitation spéciale qui devait mettre en branle ces facultés manqua — ou l'excitation fut trop faible pour provoquer les esprits à un travail suffisant — ou la bonne direction, la méthode manqua aux esprits égarés par divers préjugés — ou une excitation trop forte dirigea dans d'autres carrières les esprits capables d'œuvres littéraires.

Cette dernière cause est celle dont l'action fâcheuse sévit le plus sur les sociétés commençantes : on y aime trop, on y glorifie trop des choses tout autres que la littérature. Dans les sociétés avancées il y a pour la littérature un public, des honneurs, des prix, une excitation qui suffisent. Ici la cause la plus funeste, c'est la mauvaise direction donnée par les préjugés et l'ignorance de la vraie méthode.

CHAPITRE V

ESQUISSE D'UNE HIÉRARCHIE DES FORMES LITTÉRAIRES

Le principe que j'ai proposé, pour juger du progrès accompli (l'émotion obtenue par la peinture d'une réalité plus complexe), supposons-le adopté. Dans l'esprit qui l'aura accueilli, il se passera ce qui m'est arrivé à moi-même; lorsqu'il considérera les diverses formes littéraires (modes, genres, tons), en les comparant entre elles, sans songer cette fois au progrès, cet esprit verra se dresser devant lui le principe même, qui nous a servi à déterminer le progrès. Il verra que la même règle, qui sert à juger du mouvement, juge les formes, leur donne des rangs, et que de l'une à l'autre de ces formes, une hiérarchie assez précise se dessine.

Si j'arrête un instant mes regards sur ce nouvel aspect des choses littéraires, ce n'est certes pas pour attacher un degré quelconque de mésestime à telle forme, que je crois apercevoir au bas de l'échelle. Estimons tout et surtout ne rejetons rien. Mais il n'est pas mauvais que nous concevions une estime inégale; et c'est fort heureux, car nous ne pouvons pas nous en empêcher. On n'a qu'à se sonder un peu pour reconnaître qu'estimer tout également est chose impossible. Et puisqu'il en est ainsi, mieux vaut évidemment porter, dans ses hiérarchies inévitables, un principe conscient qu'un caprice obscur.

Toutefois avant de procéder à la comparaison des diverses formes littéraires, je sens le besoin de donner une explication sur un point et d'énoncer d'autre part une réserve.

J'ai dit : produire l'émotion, mais voici, ce semble, une difficulté. L'intensité de l'émotion, qu'une œuvre fait éprouver au commun des esprits, serait un méchant criterium de la valeur de l'œuvre; un mauvais ouvrage peut émouvoir fortement un esprit grossier, ou un jeune homme. D'autre part, plus une œuvre est constituée en psychologie profonde, plus il est difficile à l'auteur de nous émouvoir avec intensité; et rare par suite que ce résultat soit atteint.

Comment répondre à cette difficulté? En montrant la compensation, qui est au fond des choses, je ne dis pas pour tout le monde, mais pour les esprits sérieux.

Ceux-ci reçoivent de l'œuvre profonde une émotion, qui part, si je puis parler, de la partie la plus intellectuelle de leur être; car ce qui les intéresse, les remue, c'est de découvrir, de constater dans cette œuvre une étonnante richesse d'observation, ou, ce qui est même chose, une étonnante profondeur de vérité. Cette émotion d'une espèce plus relevée a un avantage décisif; elle est particulièrement apte à se renouveler; tandis que fort souvent les œuvres, qui ont suscité d'abord une émotion plus intense, perdent assez promptement la faculté de nous émouvoir. En résumé, l'œuvre sérieuse produirait une émotion, qui l'emporterait par la durée; il y aurait donc finalement, même en ce cas-ci, une quantité plus grande d'émotion.

Et voici qu'une analogie très remarquable se présente : l'émotion suscitée par les *fictions* évolue comme l'émotion causée par la vie réelle. Nous avons vu ailleurs (*l'Histoire considérée comme science*) que l'homme, à mesure qu'il s'élève, tend à sentir moins vivement, mais plus durablement, parce que les émotions intellectuelles, qui ont ce caractère d'être moins vives et plus continues, tendent à occuper dans la vie de cet homme, relativement aux autres émotions, une place

de plus en plus grande; nous voyons ici maintenant que l'amateur d'art, de l'ordre le plus élevé, perd sur l'intensité de l'émotion suscitée et gagne sur sa durée; il apparaît donc que des deux côtes la montée se fait vers le même terme.

Lorsque considérant un ouvrage, nous croyons y voir quelque difficulté vaincue, nous estimons l'ouvrage et l'auteur, pour cette victoire même, et à proportion de la difficulté présumée. Cela est indépendant de l'utilité de l'ouvrage, et même de son agrément, à ce point qu'un ouvrage, qui n'a ni l'un ni l'autre, peut encore nous intéresser, si nous jugeons qu'il a été très difficile à faire. L'estime, le goût même de la difficulté vaincue sont en nous une tendance presque insurmontable, agissant à part des autres motifs qui nous font apprécier un ouvrage, et tantôt s'accordant avec ces motifs, tantôt les contrariant.

Cela ne veut pas dire qu'on aperçoive toujours la difficulté vaincue là où elle existe; ni que la voyant, on l'estime toujours au juste; ni surtout qu'entre des difficultés d'ordre différent, on distribue raisonnablement son estime. N'importe. Négliger en histoire le goût humain pour la difficulté vaincue, ce serait commettre une grave omission; on ne réussirait pas à s'expliquer, au moins complètement, certaines inclinations du public, qui ont eu des effets institutionnels. Exemple : le rang qu'occupe la poésie en vers, dans l'opinion de beaucoup de personnes, tient en grande partie à la difficulté reconnue de l'exécution.

Il est peu de personnes capables d'échapper à une certaine estime, imposée par les dimensions, par l'étendue d'un ouvrage. Pourquoi? parce qu'il paraît être le produit d'un effort plus difficile à soutenir; ceci donc relève encore de la difficulté vaincue. C'est en grande partie parce que le poème épique est un ouvrage à la fois long et versifié, que l'ancienne France tenait le poème épique pour l'œuvre la plus éminente. Un roman en prose excellent n'aurait jamais été mis en balance,

autrefois, avec un poème épique médiocre. Convenons-en, aujourd'hui encore, les épopées d'Homère, de Virgile, de Dante, du Tasse, de Milton, apparaisent à beaucoup de gens comme placés dans un ciel supérieur, loin au-dessus des meilleurs romans en prose. J'accorde d'ailleurs que des considérations autres ont ici coopéré avec l'estime de la difficulté.

La tragédie allait jadis presque de pair avec le poème épique. C'était un ouvrage moins étendu, mais il passait, en revanche, pour présenter dans son cadre rigide, et avec ses conditions étroites, une difficulté particulière.

La comédie ne pouvait prétendre à l'égalité avec la tragédie. Molière reclamait [1] et, remarquez-le, au nom de la difficulté. « C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens », disait-il. Mais l'argument ne portait pas, car ce n'était pas la prévention pour la difficulté qui agissait cette fois; si la comédie était tenue pour inférieure, c'était comme moins noble.

Historiquement, l'estime de la difficulté a joué un grand rôle, elle a été cause d'un bon nombre d'effets institutionnels. Je viens de dire que ce sentiment conduisit nos pères à estimer de mauvais vers plus haut qu'une bonne prose, un poème épique médiocre plus haut qu'un bon roman. Cette même cause avait plus largement encore exercé son action fâcheuse sur la littérature de toutes les nations d'Europe, à l'entrée du XVII[e] siècle. Est-ce qu'en effet les formes diverses de l'affectation ou de la préciosité, gongorisme, cultisme, concetti, pointes, euphuisme, qui sévirent partout au XVII[e] siècle, ne proviennent pas en fin de compte de l'extrême difficulté? Parler comme on ne parle pas d'ordinaire, avec un effort constant pour attraper une expression autre que

1. Un genre qui joue ici un rôle amusant, c'est le sonnet. Il est si court, mais d'autre part si difficile! Aussi se partageait-on, je crois, sur son rang. Beaucoup pensaient comme ce personnage de Murger qui s'obstine à répéter: « J'entends bien, c'est un sonnet; mais je dis : il est bien court ». D'autres répétaient avec Boileau : « Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème ». — Cependant entendez, s'il vous plaît, un mauvais poème; Boileau n'a pas pu penser ici à un bon.

celle qui serait naturelle, simple, et qui est attendue, voilà à quoi tout cela revient; c'était un tour de force qu'on applaudissait, non l'agrément, car ces manières de parler étaient obscures, et fatigantes à entendre.

L'estime de la difficulté me paraît chose humaine, indéracinable. Il reste la ressource de l'éclairer. On peut, en effet, en la renseignant, la tourner à bien. Il faut dire bien haut que parmi toutes les difficultés d'ordres et de degrés divers, que présente le métier d'artiste littéraire, conditions théâtrales à observer ou conditions du style versifié (je cite exprès les plus apparentes, les plus généralement reconnues), la *difficulté suprême*, la difficulté la plus difficile c'est encore de produire artistiquement le simulacre d'une réalité profonde et complexe.

Dans le public ordinaire on n'a qu'une idée bien vague de la difficulté des œuvres littéraires. Les uns se l'exagèrent; d'autres n'y pensent pour ainsi dire pas. On peut dire que l'homme du commun apprécie un ouvrage d'après l'émotion qu'il en ressent, sans songer ni à la difficulté, ni au style, ni à la vraisemblance, ni au goût. L'émotion, en son intensité, est ici le principe, le motif du jugement. Convenons que par moments le dilettante lui-même ne peut s'empêcher de sentir comme l'homme commun : « Vive la page heureuse où Margot a pleuré! » s'écrie un jour Musset.

Je reprends à présent la division proposée au premier chapitre de ce livre : le genre lyrique d'un côté, — en face le genre dramatique, — entre deux l'épique, genre mixte, inclinant toutefois beaucoup plus vers le dramatique.

Entre ces divers genres y a-t-il une hiérarchie, y a-t-il un supérieur et un inférieur? Voici ce qu'il m'en semble. Un lyrique très puissant peut égaler *parfois* le romancier ou le dramaturge le plus puissant, rivaliser avec lui comme dispensateur d'émotions, nous remuer autant; il ne l'égalera que par moments; l'autre a un pouvoir d'agiter plus continu,

C'est incontestable, si l'on regarde à la généralité des lecteurs. Voici ce qui me semble encore évident : le romancier, le dramaturge l'emportent par la diversité des émotions communiquées. Même avec Byron, Lamartine ou Hugo (en tant que lyriques, bien entendu), nous n'entendons jamais que l'expression d'une seule et même personnalité, amoureuse ou attristée, ou indignée, ou émue de compassion ; lisez sans diversion toute l'œuvre lyrique de l'un de ces grands poètes, vous sentirez la monotonie, ou monochromie relative, si vous voulez bien lire après (ou avant) l'œuvre de Balzac, ou de Dickens, ou de Walter Scott. Or c'est avoir un avantage capital que de l'emporter en diversité.

Et l'émotion est plus diversifiée, justement parce que la réalité présentée est elle-même bien plus riche en variété que la divulgation lyrique d'une seule personne. Ajoutez qu'il n'est d'ailleurs nullement impossible d'apercevoir la personne même du dramaturge ou du romancier parmi ses personnages, soit qu'il s'incarne dans l'un d'eux, ou même dans plusieurs à la fois (ce qui est possible), soit qu'il se révèle par le choix des incidents, des lieux, des caractères, des passions, par bien d'autres traits encore.

Celui qui dit ce qu'il a senti, même quand il s'analyse avec finesse et qu'il s'exprime avec force, fait à mon sens un ouvrage relativement facile, en comparaison de l'homme qui appréhende, saisit un autre caractère que le sien, au point de dresser cet autre devant nos yeux, comme un vivant. Ainsi, à mon jugement, l'artiste objectif (romancier ou dramaturge) a partout l'avantage ; il triomphe d'une difficulté plus grande, émeut plus fortement à l'ordinaire, avec plus de diversité toujours, et au moyen d'une réalité plus riche, plus complexe ; ce qui est dire en somme qu'il approche plus près du but de l'art. Pour moi, sans hésiter, je mets Molière, Shakespeare, Richardson, Walter Scott, Balzac, Dickens, Thackeray, Tolstoï, au-dessus des grands lyriques. Je sais bien ce que quelques-uns diront. « Et le style, ses inventions, ses magni-

ficences? » Le style sans doute, oui, c'est une compensation, une revanche, mais insuffisante. Je traiterai plus amplement cette question tout à l'heure.

Comparons maintenant le genre dramatique à l'épique, et voyons si le principe posé plus haut donne à l'un des deux l'avantage sur l'autre.

Je l'ai dit déjà, émouvoir au moyen des caractères, inventer des caractères, est la fin la plus haute, parce que le caractère comprend à la fois des passions, des sentiments momentanés, un esprit fait d'une certaine sorte, un langage individuel; or tout cela dépasse en richesse psychologique l'invention d'une passion ou d'un sentiment; un avare particulier, un caractère d'avare dépasse en richesse la peinture de l'avarice passion (voir ce que j'ai dit au chapitre de l'invention). Après la création des caractères viennent hiérarchiquement l'invention des passions, des sentiments, puis celle des mœurs, et en dernier lieu celle des événements compliqués ou de l'intrigue.

Il apparaît tout de suite, à mon avis, que l'épique en prose, le roman, est un genre, une forme, ou si vous voulez un ensemble de conditions plus propices à l'invention des caractères; le roman est le véritable *lieu* des caractères. Comparons-le d'abord à la tragédie. Celle-ci est comme un cas extrême et par suite plus démonstratif. La tragédie, si resserrée quant au lieu et au temps, offre la place juste pour une passion, et encore au moment précis de son paroxysme; la naissance et le progrès de la passion déjà n'y peuvent entrer; la formation et le développement d'un caractère, causés en grande partie par les *milieux* que l'homme traverse, et qu'il *faudrait peindre par conséquent*, excèdent de beaucoup l'étroite ouverture de la tragédie.

Il est évident que l'impuissance de la tragédie existe à un moindre degré dans la forme plus libre du drame; cependant les milieux ne sont pas encore complètement descriptibles dans un drame quel qu'il soit. Retenons en passant que le

drame est supérieur du moins à la tragédie, par l'espace que sa forme livre plus grande à l'exposition des caractères.

A présent, notons un avantage qui relève quelque peu le genre dramatique en face de l'épique. La condensation relative, essentielle à la forme dramatique, est une bonne condition, une chance, pour que l'auteur du drame atteigne, dans la peinture de la passion, par l'intrication et par le précipité des événements, un degré d'émotion extraordinaire, au-dessous duquel restera le roman le plus émouvant; inférieur en richesse psychologique, le dramatique rachèterait donc quelque peu cette infériorité par la faculté de nous émouvoir davantage *momentanément.*

Je dois le dire en passant, la question du style intervient ici, et c'est pour embrouiller les choses.

J'ai distingué le style scientifique, l'artistique, le dramatique. Le style dramatique consiste à faire parler un personnage de roman ou de drame d'une manière qui soit ou paraisse conforme à son caractère. J'écoute une servante ou un paysan de Molière, ou M. Dimanche, ou encore Sancho, ces personnages ont chacun son parler, qui indique non seulement la condition, mais les mœurs privées et le caractère, c'est fort bien, mais personne ne donne à ce genre d'invention le nom de style; le seul style universellement reconnu, c'est le style artistique, personnel, lyrique.

Or tout le théâtre, et tout le roman dans la partie conversation, n'ont que faire du style artistique. Bien plus, ce style est de toutes façons contraire au style *caractéristique*, lequel est de première obligation pour tout le théâtre et pour la partie la plus essentielle du roman. Donc *le lieu* propre au style artistique — disons au style tout court — c'est le lyrique en ses deux branches, poésie, éloquence. Là, le style est indispensable. La partie du roman qui consiste en narrations, réflexions, descriptions, admet sans doute le style artistique; mais elle ne s'en trouve pas toujours le mieux du

monde. Et d'ailleurs cette partie narrative, descriptive, explicative, où l'auteur montre sa personne, va diminuant; dans les œuvres toutes modernes, on tend à laisser de plus en plus les personnages s'expliquer eux-mêmes, ce qui est, en effet, plus artistique. Cependant voici ce qui a lieu : parce qu'ils se refusent le style artistique, quand ils se conforment à leurs vraies conditions, le théâtre et le roman paraissent œuvres d'un genre inférieur, à ceux qui aiment principalement le mérite du style. En tout cas, ces amants du style vont applaudir au théâtre tout ce qui est lyrique, et notamment le vers poétique. L'opinion de ces hommes de goût a souvent cet effet de fourvoyer les dramaturges, de les faire manquer au devoir capital de leur genre.

Le comique vaut-il le poétique? Beaucoup s'étonneront de la question. Je ne la poserais pas, si déjà elle n'avait été résolue souvent aux dépens du comique. L'opinion générale assigne au comique un rang inférieur. Cela justifie une comparaison en règle.

Convenons d'abord que le ton sérieux nous prévient pour lui; ou qu'au moins le ton gai nous prévient contre lui. D'où nous vient cette diposition? C'est que le ton gai nous fait présumer une certaine insensibilité, plus d'intelligence que de sensibilité. Or (nous l'avons déjà remarqué à propos des illusions qu'on se fait sur les lyriques) nous éprouvons plus de sympathique estime pour la sensibilité que pour l'intelligence. Mais est-il vrai que le ton spirituel ou comique indique quelque insensibilité? Cela est vrai en un sens, et nous l'avons affirmé ailleurs. Pour rire ou sourire, il faut *momentanément* oublier les conséquences fâcheuses des choses dont nous parlons sur le ton gai. Le public ne voit pas que cette inconsidération passagère, systématique, voulue pour une fin artistique, véritable procédé intellectuel, n'implique nullement un fond permanent d'insensibilité; le public ici confond la disposition d'un moment avec la nature

fixe, de même qu'il le fait au reste au profit du poétique (ce qui double l'erreur [1]).

Donc, selon moi, au point de vue du sentiment, l'infériorité du ton gai n'est qu'apparente. Au point de vue intellectuel, je ne vois pas du tout que l'artiste, en adoptant le ton gai, se mette dans l'impossibilité de faire des caractères aussi riches, aussi complexes que l'artiste grave ou tragique. Un exemple suffira à le prouver : Molière nous rend la réalité humaine aussi profondément que Racine, à tout le moins. Il est évident, il est indéniable que Molière, voulant de parti pris nous faire rire ou sourire, ne peut toucher, comme le fait Racine, aux passions violentes, à ce que j'appellerai les moments aigus de notre nature. Molière est donc, *par condition acceptée*, inférieur dans la peinture des *émotions*, mais aussi est-il par là même voué à peindre plus exactement les côtés permanents, ordinaires de l'humanité ; et c'est là une compensation qui fait entre Molière et Racine les choses égales et plus qu'égales.

Le tour comique pose le faux devant nos yeux de telle manière que le vrai surgit à côté du faux ; *en n'exprimant que celui-ci, il suggère l'autre*. Le ton grave, l'*exposition directe du vrai*, ne procure pas cette secousse du contraste, parce qu'une vérité ne suggère pas, ou suggère bien faiblement le faux qui lui est contraire. Une compensation s'offre dans l'exposition directe ; on peut s'y montrer poétique ou éloquent. Mais l'éloquence elle-même a avec la plaisanterie

1. Deux remarques accessoires à propos du mode comique : 1° le choc mental que ce mode produit sur l'auditeur, son effet, est d'autant plus fort que l'expression est plus brève ; 2° pour que l'effet ne soit pas contrarié, il faut que le langage dont on se sert soit très familier, sinon même trivial. Je ne retiens pour le moment que cette dernière observation. Pourquoi faut-il ici abaisser la langue d'un ou de deux tons ? à mon sens c'est une sorte de convenance, instinctivement réclamée par l'auditeur entre le fond et la forme. Le fond comique serait-il donc inférieur ? L'auditeur, en effet, tire communément cette conclusion ; il juge du fond par l'abaissement de la forme ; et nous avons bien là encore une cause, qui fait mettre le mode comique au-dessous du mode grave. Pour mon compte, distinguant, comme je le fais, le fond de la forme, je n'estime pas que le jugement ordinaire soit fondé.

du désavantage. L'éloquence remue sur le moment beaucoup plus; l'émotion du spirituel, plus faible, est en revanche plus durable. Le trait spirituel reste fiché dans la mémoire et y vibre plus longtemps.

Dans la plaisanterie, l'auteur ne faisant que suggérer le vrai, sans l'exprimer, c'est le lecteur qui mentalement se l'exprime, et par là le lecteur croit collaborer avec l'auteur, collaboration aisée, agréable, qui intéresse vivement le lecteur à l'œuvre. L'auteur qui expose directement la vérité au lieu d'éveiller, de fouetter ainsi l'esprit de son lecteur, souvent l'assoupit.

Comme je tiens à montrer que des observations, purement psychologiques au premier aspect, sont en réalité susceptibles d'application à l'histoire, j'alléguerai ici un changement historique que je crois vrai. Je ne veux pas dire du tout que la comédie moderne vaille moins que l'ancienne, ni que la production du spirituel, sous ses formes diverses, soit moindre aujourd'hui; je ne veux parler que de l'estime dans laquelle on tient cette production. Il me paraît que la France nouvelle, à partir du Romantisme, est plus disposée que ne l'était l'ancienne France, à voir toujours quelque légèreté dans l'esprit qui sait faire rire ou sourire. Le fonds sérieux du mode gai échappe trop à beaucoup de nos contemporains. Nos pères, avec bien plus de sécurité, de candeur, de simplicité, se livraient à leur goût pour l'émotion gaie, si intellectuelle. De l'étranger il nous est venu tant de reproches sur notre légèreté, que nous en craignons jusqu'à l'ombre — un médisant dirait surtout l'ombre. Les littératures étrangères, que le romantisme a commencé de prôner chez nous et qu'il a recommandées à notre imitation, ont agi dans le même sens parce que le mode grave, dans ces littératures, a sur le mode gai une prédominance très marquée.

Il s'agit maintenant de mettre en balance les deux formes

tranchées du style, le langage versifié, le langage prosaïque.

De tous les avantages du vers, le primordial, le principal, le caractéristique, c'est d'être une musique. Chez nous, Français, le vers est musique par un double procédé, par la rime, et par le nombre constant des syllabes entre deux repos; chez les anciens, chez ceux des modernes qui pratiquent le vers blanc, il est musique seulement par ce dernier procédé ou par un procédé équivalent, quoique plus compliqué, la *métrique*. Procédé suffisant et même plus effectif que la rime au contraire de ce que pensent peut-être beaucoup de nos poètes, notre métrique, uniformité de moule, retour égal de sons émis entre deux repos, constitue une simplicité extrêmement agréable à l'esprit (je ne dis pas pour cela que la rime ne fasse pas impression). Sans doute il y a un danger toujours proche, la monotonie; mais si l'on s'en sauve, l'effet de la simplicité est sûr [1].

Les autres qualités distinctives du langage poétique dérivent, j'en suis persuadé, de ce caractère primordial du vers; ainsi le luxe verbal qu'on y met, ou qu'on tâche toujours d'y mettre, comparaisons, métaphores, animations, etc., me paraît avoir été suscité comme une convenance, comme un assortiment naturel au luxe auditif. Tout lecteur qui rencontre des vers prosaïques, c'est-à-dire sans images ou figures d'aucune sorte, ne manque pas de dire : « Ce n'était pas la peine d'écrire en vers », ce qui se pourrait traduire ainsi : « Quand on se met en frais et en fête par son habit, il faut quitter aussi son bonnet et ses sabots de tous les jours ».

Grâce à sa musique d'un côté, à sa peinture de l'autre, le vers fait valoir tout ce qu'il porte. La rime, ou à son défaut la métrique, est une sorte d'ancre qui accroche à la mémoire

1. Les grands prosateurs ont d'instinct essayé de rattraper cette simplicité; ils tendent tous à couler leur pensée dans des phrases assez égales par la durée, les coupures, les repos; ils tendent au *moule*.

l'idée contenue dans le vers. Ce sont là des avantages incontestables. Ajoutons encore celui-ci : la musique du langage poétique fait que ce langage semble toujours ému; on croit toujours y entendre l'accent de quelque émotion. Il y a là un effet que pour mon compte je sens, mais que je ne m'explique pas entièrement. Ceci n'en est pas moins capital, puisqu'en littérature l'émotion est la fin dernière.

En revanche, à mon avis, on a trop vanté la condensation du vers. Cherchez pourquoi la prose ne serait pas aussi condensée. Sans doute tel vers paraît plus concentré que ne le paraîtrait la même phrase, exactement la même, placée au milieu d'un morceau de prose. Pourquoi? Effet de voisinage, de contraste. Ce sont justement les délayages forcés de la versification qui relèvent, de distance en distance, le vers simple et dru, mais en soi ni plus ni moins dru qu'une phrase de prose. Qu'est-ce qui empêche de trouver en prose ces apparentes condensations que voici : « Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? » — « Le premier qui fut roi fut un soldat heureux. » — « (L'aigle) monte plus vite au ciel que l'éclair n'en descend. » — « Les grands pays muets devant nous s'étendront » (tous vers qui sont souvent cités). On cueillerait aisément dans Bossuet, Montesquieu, Saint-Simon, Michelet, Lamennais, Hugo (en prose), des condensations au moins égales. Il n'y manquerait que le contraste de phrases voisines, délayées justement comme je disais — et surtout il y manquerait la musique.

Ce que la poésie comparée à la prose offre de plus saillant comme différence, c'est son inégalité; la poésie a des hauts et des bas étonnants, inconnus à la prose; meilleure que la prose en quelques endroits, pire à d'autres. Les partisans de la poésie prouvent généralement la supériorité du vers au moyen d'un vers ou de quelques vers; ils y font voir alors quelque chose de plein, de serré, que la prose, disent-ils, n'atteindrait pas. Si le partisan de la prose veut avoir sa revanche, cela est facile; il n'a qu'à prolonger la citation, et il

pourra à son tour montrer que le langage versifié perd beaucoup à être examiné sur des morceaux un peu étendus. Pourquoi? Je vais essayer de le dire.

Le savant cherche l'absolue propriété du mot. Que chaque mot ait un seul objet, une seule acception, et réciproquement que chaque objet soit pourvu d'un mot unique, sans suppléant, sans doublure, c'est le vœu du savant, parce que le parler humain atteint ainsi la dernière précision. Le poète fait tout le contraire. D'abord les difficultés de son métier le forcent à chercher des suppléances. Il se trouve souvent que le mot, qui serait le plus propre pour le sens, ne convient pas pour la rime, ou pour la césure, ou pour la mesure. Le poète alors se saisit d'un mot approchant. Ce mot n'exprime pas précisément l'idée; mais il la suggère encore. Cela constitue un langage approximatif.

L'expression, prise dans le *voisinage* de celle qui serait seule exacte et propre, est chose fréquente chez le poète. Il en tire parfois un bon effet. Donnons-en un exemple : Vigny, parlant d'un voyage qu'il projette, dit : les grands pays *muets* devant nous s'étendront...; *silencieux* était l'adjectif indiqué, l'exact; un prosateur l'eût employé; ne pouvant faire entrer silencieux dans le vers, Vigny a cherché une suppléance, et il est arrivé à muet, terme inexact par exagération. Et cela fait très bien; muet surprend agréablement l'esprit qui s'attendait vaguement à silencieux.

En cet exemple-ci l'inexactitude est une réussite. Cela arrive assez souvent aux bons poètes, pour qu'on ait pu dire avec un certain air de vérité que les gênes spéciales au vers, rime, césure, etc., sont profitables. Obligé qu'il est de tâter la langue, de parcourir en esprit le vocabulaire, d'essayer à chaque instant plusieurs vocables pour une même idée, le poète a chance par là de tomber sur l'épithète imprévue et rare; mais pour rester dans le vrai, il faut ajouter tout de suite que ce qui sert le poète, le dessert aussi et plus souvent; pour une réussite il y a ordinairement, aux regards d'un examinateur

rigoureux, plusieurs faiblesses. Seulement le vers, grâce à sa musique, a un pouvoir de charme et de sortilège tel, qu'une réussite qu'on y rencontre de temps à autre, efface l'impression du reste. On juge les vers rien que par les bons endroits; les points culminants seuls se font sentir.

Venons à l'emploi des métaphores; c'est là le fort du poète. Or jamais l'expression métaphorique n'égale en précision l'expression abstraite qu'on pourrait employer pour la même idée. Beaucoup de métaphores sont obscures, et plus qu'il ne paraît à première vue. Si on les presse, on n'en tirera pas un sens net. Avec telle métaphore, brillante d'ailleurs, faites l'épreuve : proposez séparément à plusieurs personnes d'expliquer l'image, de la traduire en termes abstraits; vous aurez des versions qui ne s'accorderont pas. Mais ce qui est pour la clarté un défaut capital, est d'autre part très favorable pour l'émotion; c'est précisément le vague de l'expression métaphorique qui agite dans l'esprit du lecteur plusieurs idées sourdes à la fois.

Langage d'apparat, grand costume de solennité, le style poétique incline l'esprit à chercher des brillants, des joyaux. Les poètes manquent bien plus souvent au goût que les prosateurs. Ce sont des défauts très ordinaires chez eux que la redondance des mots, et la reduplication indiscrète des figures.

Pour s'expliquer les défauts du vers, il faut finalement considérer, dans ce qu'elle a de particulier, l'élaboration du langage versifié. Le prosateur a son idée et il cherche les mots qui la rendent, jusqu'à ce que l'idée, dont il ne se départ pas, *parce que rien ne l'y oblige*, soit rendue à son gré; les mots doivent s'accommoder à l'idée préconçue, sur laquelle le prosateur ne cède rien. Le poète part bien d'une idée à rendre, mais il rencontre des mots qui sont obligatoires, ou quasi obligatoires, pour obtenir la rime, la césure, la mesure. Ces mots forcent le poète à changer l'idée première, un peu, beaucoup, même tout à fait. Au mieux aller, ces mots le for-

cent à mettre, à côté de l'idée première, une idée qui n'est pas nécessaire, qui n'ajoute rien au sens général. Dans toute poésie, *il y a du bout rimé*, c'est-à-dire que l'idée doit y transiger avec les mots. — Au lieu donc que le prosateur tergiverse sur les mots qu'il emploiera, c'est sur l'idée même que le poète hésite, flotte, fait des concessions; et de là résulte la *cheville* ou le remplissage, dont le langage versifié n'est jamais exempt.

Le poète contracte bientôt une flexibilité, une facilité spéciale à adopter une idée à la place d'une autre, ou au moins à accepter des modifications plus ou moins graves à l'idée. Entre prosateur et poète la différence se peut exprimer par une image familière : la prose est un paquet où l'objet à envoyer est enveloppé d'une toile; la poésie est une caisse, dont les dimensions règlent et commandent l'envoi.

On s'explique très bien par là comment il se fait que le poète devient souvent un bon prosateur, et qu'un grand prosateur (comme Chateaubriand, par exemple [1]) reste un très médiocre poète. Dès que, jeune, on n'a pas pris le pli du langage versifié, qu'au contraire on s'est formé un style de prosateur, c'est fini, l'habitude est contractée de concevoir des idées arrêtées; on veut faire entrer ses idées dans les vers sans altération; du moins on ne peut assez se résoudre à les altérer grièvement; on ne se doute pas qu'on n'est pas assez flexible, assez accommodant là-dessus. On est désormais

1. Chateaubriand écrit : « Les grands poètes ont été souvent de grands écrivains en prose. *Qui peut le plus peut le moins;* mais les bons écrivains en prose ont été presque toujours de méchants poètes. » Et ailleurs : « Le poète, quoi qu'on en dise, est toujours l'homme par excellence, et des volumes entiers de *prose descriptive* ne valent pas cinquante beaux vers d'Homère, de Virgile ou de Racine ». — Entre la prose et le vers, il n'y a pas lieu à parler de plus et de moins; cela est différent, voilà tout. Un bon prosateur (Montaigne, Michelet, Chateaubriand en particulier) aurait pu devenir un poète équivalent à trois conditions : 1° faire de bonne heure les exercices spéciaux, les gammes nécessaires; 2° se tolérer certaines fautes comme je l'ai dit; 3° s'efforcer dans certaines directions, solliciter, travailler en soi par exemple l'imagination métaphorique; et le travail, secondé des *facultés générales*, aurait aussi bien produit son effet naturel de ce côté-là que de tout autre côté.

enraidi. Le prosateur tout formé ne sait pas cheviller, trouver des appendices inutiles au fond, mais nécessaires à la forme; il veut l'expression exacte, relativement rigoureuse et trop sobre; il ne sait pas se contenter des à peu près : consciencieux, ou même timoré, si on le compare au poète, inférieur à lui dans le métier de la versification par des défauts, qui d'ailleurs sont des qualités. Le poète, lui, apporte dans le métier de prosateur sa flexibilité d'esprit, de langage. Trop employée, cette flexibilité deviendrait défaut, car elle produirait un style à la fois lâche et brillant; mais, observons-le, rien ne sollicite ou ne force le poète à employer, dans toute son étendue, la flexibilité acquise.

Quand on a balancé les avantages et les désavantages du vers, on est conduit à se demander quel emploi l'artiste doit faire du vers; quel est le genre d'ouvrage où il est imprudent d'employer le vers, où le vers est très capable de desservir; et en quel genre au contraire le vers pourra bien être un secours.

Puisqu'il est constant qu'avec la gêne du vers on ne dit jamais tout ce qu'on veut dire, au moins comme on voudrait le dire, et qu'on dit toujours quelque chose qu'on ne voudrait pas dire[1], s'imposer la bride et le mors du vers me semble

1. Les conditions du vers font dire quantité de choses qu'on ne voulait pas dire, qu'on n'aurait pas dites dans la liberté de la prose. En prose, le « Qu'il mourût » de Corneille serait resté seul, sans ce très fâcheux appendice « Ou qu'un *beau* désespoir *alors* le secourût ». Victor Hugo n'aurait pas dit « Certes plus d'un vieillard sans flamme et sans *cheveux* », ce qui est presque grossier; mais il a voulu garder ce joli vers : « Tombé de défaillance au bout de tous ses vœux ». Il n'aurait pas proféré ce contresens positif : « Tant pour le drap rougi que sa barbe essuya », mais aurait dit selon la vérité que le drap essuya la barbe. Que de choses pareilles on relèverait dans Victor Hugo, pourtant le plus habile artisan de langage, le poète le plus libre et le plus agile sous le poids de la rime, qui ait jamais été. Prenez une belle pièce; même courte, à l'examen vous y découvrirez toujours quelque terme ou quelque idée que l'auteur, écrivant en prose, aurait écarté.

Midi, roi des étés? épandu sur la plaine
Tombe en nappe d'argent des hauteurs du ciel bleu....

Seuls les grands blés mûris, comme une mer dorée — se déroulent au loin, *dédaigneux du sommeil* (l'air les fait remuer tout simplement), — pacifiques enfants de la terre sacrée (c'est bien redondant; est-ce que les arbres d'à

une singulière imprudence au théâtre, là où il faut remplir cette tâche, déjà si difficile, de faire agir et parler un personnage, avec les apparences de la vie. Pour lutter contre cette difficulté de fond, il est besoin de garder toute liberté dans la forme. Sans doute en renonçant au vers, on perd de l'éclat, de la sonorité, de l'euphonie, mais aussi adopter le vers pour l'œuvre dramatique, c'est se résoudre à rester au-dessous du degré de vérité qu'on eût atteint par la libre prose; c'est préférer le luxe au nécessaire. Jamais cette étoffe somptueuse mais raide, à plis et à cassures régulièrement espacées, qu'on appelle le vers, ne sera assez mince, flexible, pour se mouler sur tous les reliefs, entrer dans tous les creux de la réalité. Le luxe, les broderies qui sont indispensables à ce vêtement — j'entends les comparaisons, métaphores — font encore obstacle; la métaphore est toujours un placage qui empâte les dessous.

Est-ce que je veux donner le conseil absolu de ne pas écrire en vers pour le théâtre? Je ne fais pas ici le métier de critique jugeur, de précepteur littéraire. Je ne perds pas de vue l'histoire, à laquelle mes observations doivent toujours se rapporter. Ce que je dis du vers, je le dis comme pouvant servir à expliquer certains échecs du passé, comme expliquant en partie, par exemple, les défectuosités de l'art de Racine, de Molière même. Et puis le cours des choses au théâtre ne semble-t-il pas coïncider avec nos réflexions, comme si généralement on les tenait pour bien fondées? On fait encore, il est vrai, des drames en vers, et ils ont des succès d'estime. Mais remarquez que la comédie en vers n'existe pour ainsi dire plus. Les œuvres dramatiques de ce

côté ne sont pas, eux aussi, les pacifiques enfants de la terre sacrée?) — ils épuisent *sans peur* la coupe du soleil (sans peur de quoi ? d'être grillés? et à quoi voit-on qu'ils sont sans peur? Il est certain qu'ils ne quittent pas la place). — Parfois comme un soupir de *leur âme brûlante* (pourquoi brûlante? évidemment parce qu'il fait très chaud : ceci est positivement du mauvais goût à la Théophile). Avec tout cela Leconte de l'Isle est un grand poète : et cette pièce, souvent citée, est de la belle poésie.

siècle, qui vivent jusqu'ici dans la mémoire du public, sont toutes en prose. Dumas père, Dumas fils, Augier, Labiche, sont des prosateurs (en dépit de quelques œuvres versifiées à leurs débuts); Ibsen écrit en prose, comme ferait probablement Shakespeare s'il revenait. Au dernier siècle encore, si l'on voulait passer pour un auteur sérieux, il fallait écrire en vers, même la comédie. Le drame en prose était tenu pour un essai paradoxal, la comédie en prose pour un genre subalterne, voisin de la farce. On connaît ce fait significatif, Molière estimait son *Don Juan* inachevé, parce que l'ayant d'abord écrit en prose, il n'avait pas eu le temps de le mettre en vers; tout le monde en jugeait de même; on approuva Thomas Corneille, quand reprenant la bâtisse de Molière, il lui donna ce couronnement de la versification. Voilà, ce me semble, pour le vers, un mouvement de rétraction, de diminution assez accentué. Que verrions-nous, si nous remontions plus haut? On sait bien qu'au début des littératures le vers est à peu près tout, qu'on l'emploie à tout exprimer depuis la farce (Aristophane) jusqu'à la théologie (Hésiode).

Les raisons qui déconseillent l'emploi du vers au théâtre, subsistent en partie, ou en certains cas, contre l'emploi du vers dans les ouvrages du genre épique. Supposez un sujet moderne, un de ces sujets où nous, contemporains, ne voyons d'intérêt qu'à la condition d'une peinture très détaillée de la réalité journalière, et un sujet où l'auteur se propose de caractériser ses personnages par de fréquents dialogues, bref, un sujet de roman; quelle imprudence, quelle méconnaissance des difficultés n'y aurait-il pas à adopter le vers, à délaisser la prose, si supérieure au vers pour caractériser, pour faire converser les gens, chacun avec son accent personnel? On me dira : « Et le *Jocelyn* de Lamartine n'est-ce pas un sujet de roman? » justement je voulais me servir de *Jocelyn*, pour exposer les réserves que j'admets. Remarquons bien comment est faite cette œuvre : c'est une suite de frag-

ments, et ces fragments sont tantôt des descriptions, des tableaux; tantôt des morceaux lyriques, souvenirs, impressions, réflexions, monologues d'un seul et même personnage; il n'y a guère que cela. Et pour cela, en effet, le langage versifié, s'il a encore des inconvénients, y mêle des richesses qui font bien compensation. Bref un sujet principalement narratif, descriptif ou lyrique, peut fort bien se traiter en vers.

Un sujet historique, légendaire, s'en accommode encore mieux, précisément parce que les tableaux *extérieurs*, à couleur locale, vraie ou imaginaire (peu importe pour le lecteur ordinaire) suffisent à rendre intéressant un ouvrage de ce genre. On pourrait donc faire encore de l'épopée; et cependant en notre temps, où les romans en prose surabondent, l'épopée à la manière ancienne est devenue tout à fait rare. Pourquoi? C'est qu'ici se présente un désavantage du langage versifié, que les artistes semblent avoir clairement vu ou sourdement senti. Les vers sont, au bout d'un temps assez court, d'une lecture fatigante. Je ne crois pas que personne puisse d'un trait lire en vers la moitié, ni peut-être le tiers de ce qu'il lirait en prose. Demandons-nous encore pourquoi. La fatigue, la contention d'esprit qu'imposent les vers, tient, cela est évident pour moi, aux expressions approximatives, aux suppléances et équivalences plus ou moins imparfaites, aux petites impropriétés, aux extensions imprévues de sens, dont, nous l'avons vu, la poésie ne peut se passer. Ces procédés, richesses pour l'émotion littéraire, défectuosités pour la raison, s'accumulent tellement au bout de quelques centaines de vers, qu'il en résulte une lassitude — charmée si l'on veut, — mais lassitude.

Un artiste tel qu'Hugo a senti qu'il valait mieux faire *les Légendes des siècles* qu'un grand poème suivi. De même ont fait Vigny, Leconte de Lisle, Coppée; Lamartine, il est vrai, a fait *la Chute d'un ange*; mais justement tant s'en faut que la lecture de ce poème soit exempte d'ennui.

Si par la rime, le mètre, le vers est musique, il est peinture par les images et métaphores. C'est pourquoi tout ce qu'on coule dans cette forme, prend grâce à elle un relief que de lui-même il n'aurait pas. On connaît ce propos sur la musique : « Ce qui ne mériterait pas d'être dit, on le chante ». Le vers rend le même service que la musique. Des idées, des sentiments, qui en prose paraîtraient trop minces, mis en vers prennent du corps et deviennent sensibles. C'est ici, mais seulement ici, qu'il est vrai de dire : tout dépend de la forme. Le vers est le comble du style artistique.

Cette forme qui a le pouvoir de donner de la consistance à des impressions légères, fugitives, dès qu'on lui confie des sentiments un peu sérieux, les fait valoir d'une façon extraordinaire. Voilà pourquoi la fonction la plus appropriée aux facultés du vers, si je puis dire, c'est la confidence personnelle, c'est le genre lyrique.

Il semble bien encore ici que nous soyons d'accord avec l'évolution. De nos jours on ne fait plus de longues épopées, ni au théâtre des comédies en vers, et à peine quelques drames en vers, mais en revanche nous avons une floraison extraordinaire de poésies lyriques. Le nombre des artistes qui produisent de la poésie ou tout à fait bonne ou acceptable, est vraiment étonnant. Et cette moisson est infiniment curieuse encore, si on regarde à la variété, à la finesse, à l'étrangeté psychique des sujets.

Comme très souvent les productions lyriques n'ont de prix que par la forme, et que chaque génération a — quant à la forme — ses goûts particuliers, quantité d'œuvres qui conviennent à notre génération par une affinité insaisissable, bientôt ne conviendront plus. Il y aura là dedans une énorme proportion de choses caduques. Le déchet atteindra même bien des parties de nos plus grands poètes. Les admirateurs d'Hugo, de Lamartine, auront sans doute peine à croire cette prévision. Mais ceux qui jadis admirèrent tant de pièces illisibles aujourd'hui de Ronsard, puis de Malherbe, puis de Jean-

Baptiste Rousseau, de Voltaire, de Delille, auraient hoché de la tête si on leur eût annoncé le destin futur de leurs grands poètes; c'est de quoi faire réfléchir les admirateurs de nos poètes modernes.

Les grands prosateurs résistent mieux aux regards de la postérité : Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet, Montesquieu, Voltaire, sont de grands prosateurs pour nous comme ils le furent pour leurs contemporains. Le cas de Voltaire est particulièrement démonstratif parce qu'il a fait de la prose et des vers. Bien des gens l'estimèrent en son temps plus grand comme poète que comme prosateur. Et justement comme poète, il n'existe plus pour nous.

En considérant les conditions où le poète compose son œuvre, nous sommes arrivés à concevoir de la fonction du poète une idée fort éloignée de l'idée des poètes eux-mêmes sur cette fonction. Tous les grands poètes ont cru qu'ils étaient ou devaient être des propagateurs de pensées, au sens philosophique du mot, des propagateurs d'idées abstraites, générales, d'ordre métaphysique, ou moral, ou même politique. Je ne remonterai pas ici plus haut que notre siècle, je n'en ai pas le loisir. Tout le monde sait qu'Hugo prétendit à nous donner une métaphysique, sans parler de bien d'autres apports. Lamartine, lui, s'est un jour demandé ce que serait la poésie dans l'avenir, et il s'est répondu qu'elle serait philosophique, vouée à l'expression d'idées générales. Je crois bien que dans la pensée intime de Lamartine, la poésie philosophique n'était pas tant à venir, et qu'il la jugeait déjà un peu venue, grâce à lui-même.

Ce que Lamartine conseillait, sous air de le prédire, c'était d'abord un genre de poésie d'une froideur irrémissible, la poésie métaphysique, qui n'est au fond qu'une variété de la poésie didactique. Et il oubliait que cette poésie avait été fort pratiquée dans le passé, par Lucrèce, Milton, Pope, Voltaire entre autres. Dans sa poésie philosophique sans doute

Lamartine entendait enclore de plus une autre variété, dont ce passé présentait des spécimens encore plus abondants, la poésie à réflexions morales, provoquées par les accidents de la vie. Celle-là tous les poètes lyriques l'ont pratiquée, leur métier la veut; on ne peut pas songer à la leur interdire, ni même seulement la leur déconseiller; mais peut-être serait-il bon que les poètes reconnussent ce que vaut au juste cette philosophie, et surtout à quoi il tient qu'elle ait quelque valeur.

Nous possédons déjà en vers, sans parler ici de la prose poétique ou éloquente, une abondance incalculable de leçons sur l'incertitude du sort, sur l'instabilité des choses humaines, sur la fragilité de la vie, sur l'inévitable mort. Ce sont là comme des carrefours où poètes et orateurs se sont rencontrés en foule. Et à supposer que dès maintenant on cessât de nous promener sur ces dalles majestueuses élimées par tant de pas, notre éducation n'en souffrirait pas beaucoup; au point de vue de la doctrine, s'entend, et de la connaissance pure. Nous savons assez que notre fortune peut disparaître en un instant avec un banquier filant en Belgique, et nous sommes même persuadés que nous mourrons tous quelque jour. Ainsi la philosophie des poètes lyriques se compose de vérités aussi grosses que des montagnes; ce sont, tranchons le mot, de vraies banalités [1]. Est-ce donc à

1. Voyez un peu les pensées philosophiques de Lamartine dans sa pièce sur le tombeau de Napoléon. « Il est là; sous trois pas un enfant le mesure. Son ombre ne rend pas même un léger murmure... Sur ce front menaçant le moucheron bourdonne, etc. » Examinez avec la froide raison ce genre de pensée : un enfant le mesure en trois pas et Napoléon ne rend pas même un léger murmure. Vous trouverez cela d'un naïf à faire sourire. Au contraire n'y regardez pas trop, laissez-vous aller et vous aurez l'émotion que nous cause naturellement le contraste d'une grande existence et du rien final qui la suit. Prenons maintenant dans la poésie, que Victor Hugo a consacrée à la naissance du roi de Rome, l'apostrophe du poète à Napoléon : « Vous pouvez, ô mon capitaine, barrer la Tamise hautaine... mais tu ne prendras pas demain à l'éternel », cela est très beau de forme; le mouvement, les images, les adjectifs imprévus ou *vivants* nous donnent la plus complète satisfaction. Mais que dire du fond? La réponse qu'aurait faite Napoléon, je ne puis m'empêcher de la présumer un peu (sans y mettre, bien entendu, le style du personnage). « Mais, monsieur, ce que vous me chantez là sur l'incertitude

dire que cela soit absolument sans prix? Non, tout dépend de l'émotion que le poète ressent devant ces grosses vérités, et de la manière dont il rend et nous communique cette émotion. Un vrai poète sait renouveler en nous le sentiment émoussé de ces vérités éternelles, j'ai envie de dire sempiternelles. C'est par l'émotion éprouvée, propagée, non par l'idée, que la prétendue philosophie du poète vaut; mais elle vaut vraiment tout de même parce que l'émotion en soi est chose très précieuse; et c'est ce qui fait que le rôle du poète est assez beau [1].

L'éducation spéciale du poète, sa préparation, ne sont pas propres à le conduire aux idées abstraites et profondes; l'exercice de son art ne l'y conduit pas davantage; loin de là. Mais rien n'empêche qu'il y ait en lui un observateur exact des choses concrètes, un fin psychologue discernant très bien les nuances des caractères, surtout un délicat observateur de lui-même. C'est ce que les grands poètes ont toujours été. On cueillerait évidemment chez eux, si l'on voulait, une belle moisson de remarques justes ou déliées. Toutefois qu'on ne s'y trompe pas. Là n'est pas leur force et leur mérite capital. Dès qu'il s'agit d'idées, le langage versifié devient un instru-

de nos lendemains, c'est vieux comme le monde d'abord, et puis vous prétendez me l'apprendre à moi capitaine qui vis dans le hasard des batailles; c'est un peu fort. D'ailleurs vous exagérez : s'il y a toujours de l'incertitude, il y a une mesure toujours possible de prévision. Sans cela, où en serions-nous? L'éternel nous laisse prendre sur son demain; et même nous y convie : vous ne me prouverez pas que j'ai tort quand je me réjouis d'avoir un fils. Je n'ai pas besoin de vous pour savoir, que cela ne me donne pas partie gagnée absolument et pour jamais, mais je calcule très justement que cette naissance va décourager, au dedans, au dehors, des espérances hostiles, rassurer et affermir nos sujets, nos alliés, bref augmenter grandement les chances de durée pour mon empire. »

1. Le poète produit quant à la langue un effet analogue. Toute langue ne désigne les phénomènes suprasensibles que par des mots appartenant au vocabulaire des sens, et est donc en grande partie métaphorique. Mais le sentiment, que ces métaphores sont des métaphores, se perd peu à peu pour beaucoup d'entre elles. « Je m'applique à l'étude » est devenu une locution abstraite. On n'aperçoit plus l'image qui y est. C'est ainsi que les langues en vieillissant cessent en partie d'être métaphoriques. Le poète qui s'efforce sans cesse de créer ou de recréer des métaphores, retourne à l'enfance de l'humanité, et c'est pour cela même qu'un peu inconsciemment nous l'aimons; *il rajeunit le langage* et notre esprit du même coup.

ment quelque peu ingrat; la musique et la peinture qu'il faut à ce langage ont des exigences nuisibles. Dès qu'il s'agit d'idées, c'est la prose qui convient; elle seule permet le détaillé, le circonstancié et le nuancé. La psychologie, que le vers comporte, sera toujours comparativement une psychologie à fleur de peau.

Il y a pour le poète une manière propre d'être original ou profond; et ce n'est pas au moyen de l'idée, mais au moyen de l'émotion (toujours l'émotion) : que le lyrique nous révèle des tristesses rares ou des joies délicates, tirées d'objets absolument neutres, infertiles pour le commun des mortels; qu'il nous rende des états d'âme fugitifs, des impressions presque insaisissables; que l'épique découvre le côté intéressant, l'aspect d'où jaillira pour nous la curiosité sympathique, dans des objets, des individus, des classes, des situations qui jusque-là paraissaient impropres à susciter ce sentiment, et étaient demeurées pour cette cause en dehors de l'art! Ce que je dis là, et qui me semble une théorie déduite de raisons abstraites, une théorie de critique professionnel et de juge littéraire, n'a pourtant pas ce caractère. C'est l'histoire, c'est le cours des événements qui me la suggère; et c'est pour cela que je lui donne place ici. J'ai vu par exemple, dans notre histoire, que du XVIe au XVIIIe siècle la poésie lyrique défaille et meurt à très peu près chez nous, parce que les poètes, sans abandon, sans sincérité, sans réflexion sur eux-mêmes, font métier de mettre en vers des idées abstraites, générales, à prétention philosophique; et qu'au XIXe siècle cette poésie renaît par l'expression franche, abandonnée, des émotions personnelles que la nature et les hommes suscitent au poète. J'ai vu que dans le même intervalle, la poésie épique n'est qu'un exercice de rhétorique, laborieux et glacé, parce que les poètes emploient leur force à des sujets historiques qui les séduisent d'une fausse apparence de grandeur, mais n'ont et ne peuvent avoir pour eux poètes aucun intérêt. Cette poésie reparaît sous des formes

nouvelles, lorsque autour de lui, tout près de lui, le poète découvre des sources d'émotions, sympathie, compassion, indulgence, admiration, peu importe, en des sujets où nos classiques ne virent jamais que des motifs d'indifférence ou de dédain. Et cela est de classique à romantique le grand pas séparatif, auprès duquel les autres dissemblances à noter sont très secondaires.

Enfin il me semble voir dans le style (prose, vers, peu importe cette fois), des parties, des formes d'imagination qui ne sont pas d'égale valeur. Je me suis déjà expliqué sur ce point. Je n'ai qu'à prier le lecteur de se reporter à ce que j'ai dit sur les imaginations réelles, métaphoriques, psychologiques, significatives [1]. Ce que je veux seulement signaler ici, c'est une prédilection démesurée (à mon avis) qui est particulière à notre époque. Je conviens que notre littérature classique, et surtout les auteurs du XVIIIe siècle, avaient vécu dans le style abstrait; ils manquaient un peu trop de métaphores, et même de représentation réelle des choses. Mais vraiment, à notre tour, nous nous sommes engoués et comme enivrés de l'imagination pittoresque et de la métaphorique. Cet *institutionnel* paraîtra probablement plus tard aux yeux de l'historien philosophe la caractéristique de cette fin de siècle.

Cela a été à un point singulier, jusqu'à produire un préjugé curieux, que j'examinerai parce qu'il intéresse une question déjà traitée en ce livre. On est allé jusqu'à voir dans le style imagé (peinture réelle ou métaphore) une révélation sûre du caractère de l'écrivain [1],... en principe je n'y contredis pas; ce que je contredis, c'est le trait de caractère qui serait, dit-on, révélé.

Chateaubriand a dit que le XVIIIe siècle, pour n'avoir pas cru en Dieu et en l'âme immortelle, eut le cœur sec et par suite le style *sec*; il entend, par là, dépouillé d'images et de

1. Voir le chapitre de l'imagination.

métaphores. Ce jugement a été souvent répété (j'en rencontrais encore l'autre jour la trace dans une page charmante de M. Lemaître). Donc il se trouve que le don du pittoresque, de la métaphore, serait à la fois la récompense et le témoignage d'une abondance de cœur; celle-ci elle-même serait la récompense de certaines croyances. Il y a là deux assertions distinctes. De la seconde que l'abondance du cœur provient de certaines croyances, je ne dirai qu'un mot : elle m'obligerait logiquement à conclure que ces croyants incontestables qu'on nomme Louis XI, Louis XIV, Louis XV ont possédé une riche sensibilité, dont le désobligeant Diderot, l'égoïste Malesherbes, et l'impitoyable Littré, furent totalement dépourvus; et de plus que ces princes, à la fois croyants et cordiaux, ont dû s'exprimer ordinairement dans un langage très pittoresque; or ce que je sais d'histoire n'y consent pas. Passons à l'assertion purement littéraire.

D'abord il n'est pas exact que le XVIII[e] siècle ait manqué de certaines croyances. Ce qui est vrai de d'Holbach, de Diderot, peut-être de Buffon, ne l'est plus de Voltaire, de Rousseau. Je retiens ce fait, Voltaire et Rousseau ont au fond les mêmes croyances. Or celui-ci a dans le style le pittoresque, qui justement servit à l'éducation de Chateaubriand, et Voltaire ne l'a pas. Il y fallait donc autre chose que des croyances. On m'alléguera le cœur de Rousseau; oh! en effet nous savons qu'il fut fils tendre, frère tendre, père plus tendre encore, ami fidèle, point ombrageux ni susceptible, obligeant, rendant des services et n'en demandant point [1], logeant chez lui volontiers des amis ingrats, enfin un homme d'une sociabilité charmante et constante! Pour répondre à Chateaubriand, on pourrait encore bien se servir de Chateaubriand lui-même. Voici un littérateur imagé, plus métaphorique encore que Rousseau; et l'on sait si ce grand peintre fut

1. Il n'a jamais essayé de revoir ni père ni frère, ou au moins de rester en relation suivie avec eux.

un cœur chaud, sympathique pour les autres, détaché de lui-même.

Mais voici un argument plus topique. Dans toute la période classique, parmi les lyriques, gens professionnellement voués à l'image, il n'y en a vraiment qu'un qui soit grandement, abondamment imagé; on pourrait dire peut-être même qui soit poète, et celui-là se place à la fin du XVIII[e] siècle; il se nomme André Chénier, un esprit XVIII[e] siècle, s'il en fut; un homme dont on a dit qu'il fut « athée avec délices ».

Si j'ai attaqué l'erreur de Chateaubriand, c'est, je le répète, qu'on la rencontre chez beaucoup de critiques; qu'elle est donnée comme vérité démontrée, hors de doute, dans des manuels littéraires destinés à la jeunesse. Tant qu'on admettra avec cette légèreté des suppositions que rien n'appuie, touchant les sources psychiques du talent littéraire, et des suppositions dont on voit très bien l'origine intéressée, nous ne serons pas près de fonder la psychologie de l'art.

Dégageons en fin de compte la proposition capitale de ce chapitre. Créer des caractères, *individuer*, c'est l'effort dernier, la forme suprême de l'art. Faut-il pour cela souhaiter qu'on délaisse la peinture des passions, des sentiments? Non pas même le roman d'intrigue. Il est bon de ne rien dédaigner, rien délaisser de ce qui fut une fois fait. La diversité c'est richesse; et pour que la diversité soit, il faut bien admettre des genres inférieurs; tout ne peut être égal. Et puis cela retient devant notre esprit le passé, et le renouvelle sans cesse, avec les étapes de la marche, les échelons de la montée. Pourquoi, s'il vous plaît, effacer la trace de nos pas?

CHAPITRE VI

DU ROLE DE LA LITTÉRATURE

Voici une chose étrange quand on y réfléchit : mille objets s'offrent à nous chaque jour sans que nous les voyions véritablement, parce que nous ne les regardons pas : un coucher de soleil par exemple. Or que l'un de ces objets, inaperçu lorsqu'il s'offrait dans sa réalité solide, nous soit par la littérature présenté en image, et nous voilà attentifs, sensibles, charmés. Ainsi quant aux objets physiques la littérature attaque l'inattention, l'indifférence, ces défauts inhérents à notre nature.

Pour les objets psychiques, comme les sentiments, les caractères humains, la littérature fait mieux; elle donne un corps à ce qui pour nous restait invisible. Avant toute littérature, l'homme connaît les actes, les résultats extérieurs; il ne connaît pas le mobile intérieur d'où partent ces résultats. Par l'expression directe ou lyrique, par la création épico-dramatique, la littérature nous rend visibles, sensibles surtout, les ressorts cachés dans l'intimité de notre nature; plus encore, elle nous les rend intéressants, émouvants par eux-mêmes, et à part de leurs résultats.

Un nombre incalculable d'actes, d'où il résulte de la peine pour le prochain, sont commis par des hommes qui n'ont

pas prévu cette peine, ou se la sont trop vaguement représentée; et ces mêmes hommes, après coup, conçoivent encore mal la souffrance qu'ils ont infligée. La faiblesse de l'imagination, avec l'apathie qu'elle entraîne, cause sur cette terre plus de maux que n'en fait la méchanceté résolue. C'est cette dernière que presque uniquement attaque le moraliste. Le littérateur attaque notre ignorance; je voudrais pouvoir dire notre inimagination. Observez le progrès de la littérature, vous verrez qu'il consiste très souvent en ce fait : le littérateur s'est avisé de peindre un état douloureux, que les hommes ne soupçonnaient pas ou se figuraient mal. Il nous a du même coup avertis, prévenus de la portée offensive de quelques-uns de nos actes, éclairé à fond leur nocuité. Le moraliste agit ou essaie d'agir directement sur notre moralité; le littérateur, sans y songer, exerce une influence probablement plus effective [1]. Voici une représentation du *Misanthrope*. Il y a une Célimène sur le théâtre, d'autres dans la salle. La Célimène du théâtre ne voit que le plaisir qu'elle se fait à elle-même, en captivant plusieurs hommes qui lui font à l'envie respirer l'encens. Les Célimènes de la salle voient le tourment que l'autre inflige à un honnête homme; et c'est avec celui-ci qu'elles sympathisent [2]. S'en souviendront-elles à l'occasion? Il serait bien hardi de prononcer que pour aucune de ces Célimènes il ne se produira jamais un ressouvenir, la brusque aperception, ou au moins le soupçon d'une similitude entre sa propre conduite et celle de la Célimène de Molière. « La fâcheuse vision sera écartée », soit! elle reviendra, car on ne fait pas avec ses souvenirs tout ce qu'on veut. « Le théâtre n'a jamais corrigé personne. » Si vous entendez tout d'un coup et pleinement, j'en suis d'accord. Je ne connais pour cela qu'un pouvoir, c'est le

1. Si on me posait cette question : qu'est-ce qui nous moralise? je répondrais volontiers : d'abord l'exemple; puis la littérature : et en dernier lieu, bien faiblement, le sermon, la morale parlée, prêchée, à laquelle le sermonneur croit tant.

2. Voir les pages écrites à l'occasion du dogmatisme moral.

malheur; et encore! Au pis aller, notre Célimène de ville concevra sur son compte quelque doute inquiet, prélude d'un vague remords; l'état d'immorale sécurité sera détruit; et un peu de peine, juste retour de celle qu'on a infligée, en sera la suite; peut-être même à la fin un peu de modération. Vous le voyez, je tâche de ne pas surfaire. Mais vraiment je tiens pour exacte cette formule : la littérature attaque cette fâcheuse innocence, qui est l'inconscience du mal; elle suggère du remords ou tout au moins de l'inquiétude.

Ce que je viens de dire s'applique à l'auteur épique ou dramatique. Par une voie un peu différente, le lyrique répand des bienfaits égaux. En nous confiant les impressions reçues au cours de son existence, il nous mène à regarder attentivement nos propres impressions, à prendre de notre vie une conscience plus claire, plus vive. Et puis plus à fond encore, il nous fait sentir la consonance des grandes impressions humaines, la similitude foncière qui est entre nous tous, notre fraternité sentimentale.

C'est sans y viser que la littérature est morale; elle cesse d'être littérature, sans être plus efficacement morale, lorsqu'elle vise à moraliser. Cela ne veut pas dire que toutes les œuvres appelées littéraires soient morales. Il en est dont l'impression finale est réellement fâcheuse, mais c'est justement parce qu'elles ne sont pas assez littéraires. Le moyen d'être toujours moral sans y viser, c'est d'être vrai. Un personnage immoral, dans un genre quelconque, est un être nuisible aux autres, et qui leur inflige des souffrances, dont il tire du bien pour lui-même. Qu'il soit un aveugle n'apercevant pas le mal qu'il fait, ou qu'il soit un malfaiteur conscient, cet être est forcément antipathique, parce que dans la vie de l'imagination, la vie désintéressée, le spectateur sympathise toujours avec les souffrants, déteste les bourreaux. Si cet effet ne se produit pas, c'est que l'auteur a mal

représenté son personnage; il l'a peint ou faussement, ou incomplètement : il y a faute de vrai. Voici par exemple la femme adultère. Bien souvent on l'a faite sympathique, séduisante. C'est qu'on a manqué à peindre un côté qui forcément existe toujours, le côté égoïsme, insensibilité, dureté aux tourments, aux souffrances, aux chagrins qu'elle sème autour d'elle sur mari, parents, amis; et le côté mensonge, duplicité, bassesse; et le côté légèreté, imprévoyance, courte vue.

Se nuire à soi-même, quand cela va à dégrader l'homme, est encore de l'immoralité; celle-là, si on la peint complètement, paraît dégoûtante ou ridicule.

Suivant une opinion fort répandue, et tournée souvent en précepte, l'artiste littéraire serait tenu de faire toujours le crime ou le vice finalement malheureux. Ce serait là comme une dette à payer, mais qui acquitterait l'artiste à l'égard de la morale. Je crains que ce procédé si recommandé ne soit pas bien sûr. Il faut se méfier de notre sympathie naturelle pour le malheur, en littérature s'entend; il ne faut qu'un peu trop de malheur, qu'un peu de disproportion dans le châtiment pour atténuer ou effacer dans notre esprit l'impression du méfait. Les gémissements douloureux de Phèdre me font oublier l'inceste. Voici en tout cas un résultat assez plaisant. Je suppose qu'un auteur laisse le crime impuni, triomphant, quoique d'ailleurs parfaitement peint dans son caractère nuisible; l'effet produit chez le spectateur est un vif sentiment d'aversion à l'égard du criminel, ce qui est justement l'effet souhaitable. En même temps ce spectateur fort souvent s'indigne contre l'auteur et déclare que l'ouvrage est immoral, dangereux. Ce spectateur croit que ce qui le révolte va séduire le voisin.

J'ai dit ailleurs, au chapitre du dogmatisme moral, comment à mon avis la littérature exerçait, assouplissait, étendait notre imagination sympathique, en nous procurant abondamment le bonheur et le bienfait de l'émo-

tion : je ne dois pas me répéter; je prie le lecteur de se souvenir [1].

A présent la littérature a-t-elle bien de quoi former un esprit solide? Quelle est son influence sur le jugement, la raison? Quel est son rapport avec la vérité? Question vaste, complexe, et qui nécessite, je crois, bien des distinctions. D'abord, j'aperçois assez clairement, me semble-t-il, ce que la science et *la pratique* font pour former notre jugement. Les sciences descriptives, telles que la botanique, la géologie, la minéralogie, etc. (pour la nature); la géographie, l'ethnologie, la sociologie, la statistique (pour l'homme), enseignent en premier lieu l'observation rigoureuse, base de tout. Déjà dans ces sciences il y a pas mal de distinctions d'un côté, d'assimilations de l'autre, qui nous exercent aux deux procédés fondamentaux : séparer ce qui doit être séparé, réunir ce qui est fait pour être réuni (première forme du jugement). Puis on monte à la physique, à la chimie, à la physiologie : là on apprend comment les choses se vérifient, se prouvent; sur quels signes on doit croire, et quand est-ce qu'on ne doit pas croire, par suite ce à quoi on doit s'attendre et ce qu'il ne faut pas attendre, et les divers degrés d'assurance dans la prévision, selon les cas (forme supérieure du jugement). Et cependant, parallèlement les mathématiques (arithmétique, géométrie, algèbre) enseignent l'application rigoureuse du raisonnement déductif. Enfin l'histoire descriptive ou érudite, interprétée par ce qui est déjà acquis en psychologie générale (Smith, Bain, Wundt, Ribot, etc.), font pour l'homme ce que les sciences précédentes ont fait pour la nature. Tout à côté les arts pratiques, du plus bas au plus haut, de la mécanique au métier de gouvernant, présentent en fait une foule de jugements, une foule d'ajustements des moyens aux fins, lesquels exercent encore notre

1. Voir p. 221 et suiv.

faculté judiciaire (on méconnaît trop souvent cette éducation du jugement).

Qu'est-ce que la littérature peut nous offrir à la place de tout cela? C'est ici, je pense, qu'il est bon de distinguer. La littérature proprement dite, théâtre, roman, poésie, en nous présentant une foule de types, de sentiments nuancés, de passions en jeu dans les circonstances les plus diverses, toutes choses qui sont, remarquons-le, des traits individuels, caractéristiques, c'est-à-dire de la *réalité simulée*, non de la *vérité* générale abstraite, la littérature, dis-je, exerce en nous extrêmement l'une de nos deux facultés fondamentales (discrimination, assimilation). La faculté qu'elle exerce trop exclusivement est la discrimination. C'est pourquoi, de même qu'elle nous rend sympathiques et sociables, et agréables, la littérature nous rend fins, subtils, mais seulement en ce qui regarde l'homme sentimental et passionnel. On reconnaît souvent qu'un homme n'a pas eu de littérature, fût-il très cultivé d'autre part, à cela qu'il lui manque de la délicatesse psychologique, un certain discernement, un certain tact dans ses rapports avec les personnes. Mais que de fois aussi, à travers l'agrément d'un *littérateur pur*, aperçoit-on des croyances embrassées sans preuves, des idées improvisées, une incapacité d'abstraire et de généraliser que son éducation explique trop bien. Habile à pénétrer peut-être une personne, cet homme, dès qu'il a à conclure sur des catégories ou des masses, se trompe; il ne voit pas nettement; il mêle à tout de la fiction, du faux. Ne lui confiez pas la gestion des intérêts généraux; et ne vous fiez pas à ses thèses ou synthèses philosophiques en quoi que ce soit. Tout cela évidemment revient à dire que la littérature et la science sont, chacune pour sa part, d'une absolue nécessité dans une éducation bien entendue.

Le seul organe autorisé de la vérité est la science. La littérature est l'organe de l'émotion; le *vrai* n'est pas plus dans son domaine que le praticable.

Il y aurait, je crois, un sérieux intérêt à ce que le public et les auteurs fussent également convaincus que la littérature peut servir puissamment une cause juste, pousser vivement par le monde une idée vraie, quand par chance elle les embrasse; mais qu'il ne faut l'en croire ni sur la vérité de l'idée, ni sur la justice de la cause; et qu'il faut s'en bien assurer *en dehors d'elle*, parce que l'artiste littéraire n'a d'autre manière de prouver que d'émouvoir, chose qui peut se faire aussi bien, et qui, hélas! s'est faite souvent, avec le parti injuste ou l'idée fausse.

Il sera difficile, sans doute, de convaincre les littérateurs eux-mêmes; ils sont trop intéressés d'amour-propre à se croire des propagateurs d'idées. Les poètes, toujours un peu plus enclins à l'infatuation que les autres, sont à cet égard bien curieux à entendre. De tout temps ils se sont attribué un coup d'œil d'aigle, ou mieux le regard vaste d'un spectateur porté sur une haute cime. Comment donc! ils poussent leurs découvertes jusque dans l'avenir. Il me paraît intéressant et point inutile de montrer un exemple de ces illusions dans l'un d'eux, très commode pour l'observation, parce qu'en lui tout s'amplifie singulièrement, l'erreur comme le talent. Je veux, on le devine, alléguer Victor Hugo. Qu'on me permette de m'espacer un peu sur ce poète exemplaire. Il me sera l'occasion de quelques propos touchant d'autres que lui. Victor Hugo s'est toujours cru penseur profond, révélateur de vérités capitales, guide, conducteur, pasteur de peuples, et à maintes reprises très franchement il a dit à cet égard ce qu'il croyait être, ce qu'en tout cas il voulait être. Hugo a paru manifester par là un orgueil démesuré. Beaucoup ont été choqués, irrités ou au moins agacés, et souvent on a repliqué par des railleries cruelles, ou un dénigrement systématique. Je ne vois pas, d'abord, qu'à s'abuser sur soi-même on fasse un véritable mal aux autres, et que l'expression de l'orgueil mérite tant de sévérité. Et puis on n'a pas tenu compte d'une foule de circonstances atténuantes.

D'abord, comme nous l'avons dit, l'erreur d'Hugo a été celle de presque tous les poètes; et si elle se montre énorme chez lui, tout le reste est à proportion. Considérez ensuite qu'il a été novateur, hardiment, courageusement parfois. De très bonne heure, à un âge où la sensibilité est très vive, il a possédé une notoriété extraordinaire, attaqué, déprimé, bafoué par les uns, et d'autant plus loué, exalté, magnifié par d'autres. Il a eu en quantité des détracteurs méprisants et des admirateurs idolâtres. Je ne sais pas si beaucoup de têtes auraient mieux résisté que la sienne à ce régime, où les détracteurs agissent tout autant que les admirateurs, et dans le même sens, car la réaction naturelle contre qui nous rabaisse à l'excès, c'est l'orgueil, tout à fait salutaire, et je dirais presque, obligatoire en ce cas de légitime défense. Hugo a toujours beaucoup travaillé; il s'est grandement efforcé, et à certains égards, avec une absolue conscience artistique. Et enfin il possédait des dons extraordinaires. Et vous ne voulez pas admettre qu'il ait eu le sentiment de ce double mérite, qui tant de fois lui fut dénié. Bien des gens, n'ayant rien d'Hugo, sont dans leur petit orgueil proportionnellement plus orgueilleux.

Hugo donc a cru et il a professé que la nature était un immense texte emblématique à comprendre, à interpréter. Interpréter le monde visible il faut, pour y réussir, être doué d'une certaine manière; mais quand on l'est, on n'a plus qu'à regarder d'un œil attentif, opiniâtre, le monde extérieur, à le contempler assidument; et puis à tourner et retourner ses contemplations, à méditer, rêver : on arrive ainsi à déchiffrer petit à petit l'énigme universelle, et comme on a contracté une vision particulière, à la fin on lit presque couramment le sens spirituel sous les formes visibles. Telle est la conception capitale, directrice de Hugo. Il est impossible de s'éloigner plus des conditions auxquelles notre esprit est soumis, dans la recherche de la vérité. Nul n'a plus méconnu que Hugo la nécessité inéluctable de passer par les voies

scientifiques pour arriver à la moindre des vérités, observation rigoureuse, abstraction, hypothèse choisie après longue méditation, expérimentation finale; et tout cela dans une disposition d'esprit constamment sévère, qui est justement l'opposé de la méditation, de la rêverie, de la contemplation.

Aussi à quelles idées Hugo, en contemplant et méditant si obstinément, est-il arrivé? A aucune qui en somme lui soit propre, et qui même soit le résultat de sa contemplation. Sans qu'il s'en doutât, la lecture, la tradition, l'opinion environnante, les anciens dogmes et les anciens préjugés ont donné à Hugo, fort au hasard et avec de singuliers amalgames, toutes les idées qu'il s'est imaginé saisir directement dans la nature. Il cherchait les clefs de la nature, il croyait les avoir trouvées, et n'agitait que les vieilles clefs qui n'ont jamais rien ouvert. Avouons qu'il les a souvent dérouillées, dorées, ciselées et agrémentées de dessins nouveaux. Voyez en effet : sa religion qu'est-ce? le déisme, un déisme étrangement composite qui reproduit selon les moments le Jéhovah des Juifs, le démiurge de Platon, le Dieu justicier de Voltaire, le Dieu des bonnes gens de Béranger. Et son eschatologie? une métempsycose, et outrée, hyperbolique, qui va jusqu'à faire de tel humain un astre et de tel autre un caillou ou un clou.

Ses idées en politique, en sociologie, qu'il s'agisse du gouvernement des peuples ou de celui des enfants, n'ont également rien de précis, de valable, de bien raisonné ou d'appuyé sur l'expérience. Il est pour l'indulgence, il est pour le pardon, il est pour l'amnistie. Jusqu'à quel point? Avec quelles réserves? quelles distinctions et discernements? C'est sur quoi il n'a jamais senti le besoin de s'expliquer. En résumé, il n'a pas d'idées spéculatives, qui ne soient une répétition ou une outrance, sauf en littérature.

On ne lui tient pas assez compte de celles qu'il a eues dans cette province de l'esprit. Et même il ne s'est pas rendu

toute la justice qui lui est due. Il a fait plus qu'il ne s'est vanté d'avoir fait. (Voir *Extension de la langue.*) Bien des critiques ont dit d'Hugo qu'il manquait d'idées; et il semble que ce soit précisément ce que je viens de dire. Cependant, de leur sentiment au mien, je crois que la différence est grande, et la voici : moi je constate simplement et sans ombre de reproche. C'est que je ne demande pas à l'artiste d'avoir des idées spéculatives; il n'est pas dans sa fonction d'artiste d'en avoir; il serait étonnant qu'il en eût; il est *déterminé* qu'il n'en aura pas, et cela par les dons mêmes qu'il possède. Je ne me scandalise nullement si Hugo a parfois, comme on l'a dit, des idées de M. Havin; ce fut l'inévitable rançon du gigantesque développement d'Hugo dans un autre sens. Lorsqu'on s'est si énormément élargi du côté de l'imagination de toutes les imaginations, qu'on a, dans cette carrière, dépassé de beaucoup tous les mortels, même ceux d'avant-garde, on doit être dispensé d'autres mérites Quand se fera-t-on à cette idée qu'un même homme a un peu de tout, mais que le mieux doué ne peut posséder tout à un degré éminent, et surtout posséder des facultés qui sont entre elles contradictoires? Pourquoi ne demande t-on pas à un Descartes ou à un Newton l'imagination métaphorique d'Hugo? Ce ne serait pas plus exigeant et plus absurde.

Si je faisais un reproche à Hugo, ce serait d'avoir affecté la profondeur de la pensée, ne l'ayant pas; mais — et c'est à ceci que j'en voulais venir — je le trouve encore excusable en ce point; et je trouve autour de lui bien d'autres coupables que lui. Hugo a voulu tout naturellement avoir ce que le public et surtout les critiques lui demandaient. Public et critiques, n'ayant pas une idée juste de la spécialisation nécessaire des esprits, confondant le génie littéraire et le génie de la raison spéculative, ont tout les premiers déterminé l'erreur d'Hugo. Quand on entend dire chaque jour que Bossuet, Rousseau, Chateaubriand sont de grands esprits, parce qu'ils sont de grands artistes littéraires, si l'on

est soi-même évidemment un grand artiste, on s'imagine être un grand esprit, un grand penseur, et on veut en faire le personnage.

Hugo peut encore nous rendre d'autres bons offices, notamment celui-ci : par la banalité de ses idées spéculatives, en contraste violent avec l'extraordinaire originalité de ses idées artistiques, Hugo fait ressortir, mieux qu'aucun autre exemple, la différence profonde qu'il y a de l'idée philosophique à l'idée artistique.

En art j'appelle *idée* l'invention des traits d'un caractère qui paraît naturel, l'invention d'actions et de langages qui paraissent en situation ou en accord avec un sentiment, une passion donnés; de plus il y a les idées ou inventions de style, comme les métaphores neuves, les épithètes imprévues et frappantes, et les applications nouvelles d'un mot ancien. A commencer par ces dernières, Hugo a eu prodigieusement d'idées, tout le monde en convient; mais les autres genres d'idées ne lui ont pas manqué non plus. J'avoue qu'un goût funeste pour l'étonnant, le merveilleux, l'a trop souvent égaré, et que par cette espèce d'erreur de méthode, d'erreur sur le but, il a failli souvent à trouver les vraies idées; cela est surtout sensible dans son théâtre. Mais combien d'endroits de ses romans présentent des idées incontestables; et prouvent qu'il eût été capable d'en trouver bien davantage, sans son erreur de direction. Lorsqu'on a écrit le rôle de Javert, de Mgr Bienvenu, du sergent de Waterloo, d'Éponine, les amours de Cossette, qu'on a fait si bien parler la mère, les enfants, l'homme du peuple, la courtisane, combien d'autres réussites du même genre on aurait pu obtenir! Et puis prenons garde que Hugo est plutôt un lyrique. C'est dans l'expression d'états personnels, d'impressions occasionnelles qu'il faut surtout l'éprouver, le juger. Or sa sensibilité artistique est assurément des plus étendues, des plus variées. Le premier, Hugo a fait de l'épique avec tout ce qu'il y a de plus humble parmi les hommes, et même

parmi les animaux. Entre les inventions propres à l'artiste, il n'y en a pas de plus convenante à la fois et de plus haute que celle qui étend pour jamais le cercle de la sympathie publique sur des objets restés jusque-là forclos. A mon sens, *le Revenant*, *Mélancolie*, *les Pauvres gens*, *Guerre civile*, *le Crapaud*, sont à présenter comme les exemplaires les plus brillants de l'idée artistique. Enfin, je l'ai déjà dit, comme trouveur d'idées dans le langage, Hugo est un prodige; comparer les autres avec lui, c'est les accabler. Et cependant avec tout cela cet homme fut spéculativement, rationnellement parlant, un esprit décousu, hétérogène, et, qui pis est, banal. Et cela ne pouvait pas manquer et il ne faut pas le lui reprocher.

En résumé, la littérature met de la lucidité dans le sentiment que chacun a de sa propre vie, nous fait entrer dans la vie et l'âme des autres, nous révèle nos ressemblances, l'unisson moral de l'humanité. N'oublions pas un dernier bienfait, celui qui partout est arrivé en dernier lieu : la littérature développe en nous le sentiment de la nature [1].

Les arts de la pratique (depuis le métier de manœuvre jusqu'au métier de gouvernant), les beaux-arts, la science, la religion, autant d'instruments à notre disposition, pour atteindre le but universel, le bonheur. Mais chacun de ces instruments possède une efficacité propre, et il ne faut pas demander à l'un ce que tel autre est seul en état de donner. Beaucoup d'esprits sont enclins à se tromper sur la vraie fonction, sur le pouvoir réel de la littérature, comme d'autres se trompent sur celui de la religion. Pas plus que la religion, la littérature n'a de quoi fournir « une conception de la vie », comme disait Taine, et bien d'autres avec lui ou après lui. La raison en est simple : ni la religion, ni la littérature n'ont

1. Je me résigne à exclure de ce livre un sujet qui mériterait d'amples développements.

la méthode voulue pour atteindre à la connaissance des vérités générales, aux vues synthétiques. Certes le vrai littérateur a, comme le savant, l'observation et l'expérience pour guides; mais elles le mènent vers la réalité particulière, concrète — non vers la vérité, — qui est à l'autre pôle. La religion, en fait de conception à elle propre, n'a que la conception d'un monde qui serait peut-être « supérieur », mais qui, en tout cas, est hypothétique, invérifié et invérifiable. Seule la science froide, rigoureuse, sévère, accepte la discipline voulue, suit la marche prudente, lente, sondée à chaque pas, qui mène à la conception *infiniment graduelle* de la vie. Sans doute rêver le monde et la vie, les imaginer d'un bloc, en totalité, est bien plus agréable et plus facile, et chacun est bien maître de préférer ses songes à la vérité, mais... il ne faut pas vouloir nous donner le songe pour le réel.

Comme la religion encore, la littérature n'est pas faite pour nous munir de préceptes et de règles dans la conduite de la vie. Toute conduite avisée n'est que la *réponse juste* à la demande d'un milieu; et seule la science connaît un peu le milieu, qu'elle connaîtra encore mieux demain. Seule donc, elle a qualité pour nous fournir de règles quelque peu sûres. Mais, sachons-le, toute la science acquise n'est pas ici de trop. Il faut, pour trouver la règle de conduite, invoquer, selon les circonstances, tantôt telle science et tantôt telle autre; tantôt la science naturelle pour l'hygiène, et tantôt la science sociologique, ou psychologique, ou même biologique pour la morale. La science est loin d'être faite, il se peut donc qu'à certaine question la science n'ait pas encore de réponse; il faut s'y résigner. Vouloir être certain là où nous ne pouvons pas l'être, ne sert de rien. Se retourner vers la littérature ou la religion, impuissantes ici par nature, sert de moins encore. Est-ce que l'esprit littéraire et l'esprit religieux ont jamais d'eux-mêmes inventé, découvert quelque chose dans le domaine de la pratique? Pas plus que dans celui de la théorie. Ce principe d'équité, cette règle fonda-

mentale de la justice : « Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'il te fît », est-ce qu'il part de l'esprit littéraire ou de l'esprit religieux? Il procède de la considération exacte de la vie. L'observation et le raisonnement, autant dire l'esprit scientifique, ont fait voir que l'homme était un être *sociable*, forcé de vivre avec des semblables, et que dès lors la réciprocité, la justice devenait l'une des conditions indispensables pour se procurer quelque chance de bonheur. Si à la maxime fondamentale quelqu'un, après cela, vient ajouter un développement ému et émouvant, celui-là est un artiste littéraire; et il montre en un seul exemple tout le rôle de l'art littéraire. Qu'un autre vienne à la maxime : « sois juste », adjoindre ce commentaire : « car Jupiter aime la justice », celui-là nous montre le rôle de l'esprit religieux. Jupiter n'a dit réellement à personne ce qu'il aimait; l'homme a dû découvrir le prix de la justice, avant de pouvoir en prêter le goût à ce témoin, ce garant, ce juge imaginaire, dont l'expérience jamais ne révéla la présence, et bien moins encore les façons de penser. « Diane aime la chasteté », disaient encore les anciens; est-ce que Diane a jamais parlé? est-ce qu'il n'a pas fallu reconnaître d'abord la valeur pratique de la chasteté, pour pouvoir ensuite prêter à Diane le sentiment que Diane n'eut jamais, et pour cause? Qu'il s'agisse d'un précepte capital ou d'une règle secondaire, tel fut toujours le processus; et tel il sera toujours [1].

J'ai rapproché la littérature et la religion parce qu'on les a également surfaites, parce qu'on a placé sur elles des espérances qui seront forcément déçues. En marche vers la triple fin : être véridique, être juste, être sympathisant, nous irions plus vite, si nous discernions nettement l'efficacité propre à

1. Que la religion prenne à son compte et répande après coup ce qui a été trouvé en dehors d'elle; qu'elle *sanctionne* et consacre, c'est une autre question sur laquelle il n'y a pas de doute. Et ici encore la littérature a un rôle *analogue*; car elle aussi prend à son compte les découvertes morales qui ne sont pas de son fait, et par l'émotion les enfonce dans l'esprit humain. Voir *l'Histoire considérée comme science*, p. 72 et suiv.

chaque institution. Il importe beaucoup de le savoir, la littérature (et pas plus la religion) n'enseigne de son *propre fonds*, de sa *propre initiative*, à être véridique; elle n'enseigne pas à être juste; elle rend plus compréhensif et à être par suite plus aimant. Le rôle, si je ne me trompe, est assez beau.

LIVRE IV

CHAPITRE I

LE STYLE ET SES ÉLÉMENTS

Pour moi, il y a deux sortes de style, le style scientifique, le style artistique ou littéraire. Cela ne veut pas dire qu'il y ait là une opposition absolue, car si ces styles diffèrent, s'ils divergent finalement, ils ont, jusqu'à un certain point, des qualités ou propriétés communes.

Voici une page écrite par un chimiste ou par un physicien. La page est bonne; c'est dire que les vérités exposées le sont avec une parfaite propriété de termes. Syntaxiquement la phrase est bien construite, de sorte qu'elle est claire. Et enfin les phrases se suivent, en développant, complétant l'exposition ou la preuve, de sorte que le tout, bien ordonné, est saisi, aussi aisément que la matière le permet. Cette page, où l'artiste littéraire n'aperçoit probablement aucun style, a pour moi du style scientifique. On voit de quoi ce style se compose : propriété du mot, rigueur syntaxique, développement gradué de l'idée ou du fait, ordre. Et rien de plus.

Voici maintenant une page tirée d'un grand écrivain. Si elle est bonne, elle a dans une certaine mesure les qualités que nous avons reconnues au style scientifique. Manquant tout à fait de ces qualités, la page, fût-elle d'ailleurs très artistique, ne serait pas valable. C'est que l'artiste littéraire ne

peut pas faire comme le musicien, qui nous émeut sans idées précises. Il est tenu de nous représenter assez nettement des images de choses, de personnes, et même des idées de rapport entre les choses. C'est là une condition que son genre d'art lui impose. Or, dès qu'on est tenu d'exprimer des idées, une mesure de propriété, d'exactitude, d'ordre, devient indispensable; il faut suivre jusqu'à une certaine distance le même chemin que le savant.

Il y a donc, à la base de tout style intelligible, ce que j'ai appelé du style scientifique; mais tout ce qu'on peut superposer à ce fondement, et qui n'est pas nécessaire à l'exposition pure de l'idée, constitue le style artistique. Nous verrons tout à l'heure que le style artistique, travail superposé, superflu, nuisible même souvent au point de vue de la science, dispose d'éléments nombreux, emploie des moyens très divers; mais tous ces éléments ont une fin, une visée commune, c'est d'ajouter à l'expression froide de l'idée une émotion quelconque.

Voici maintenant une autre page : ici, idées, sentiments, expressions, tours de phrases, sont attribués par l'auteur à une personne qui n'est pas lui. Tout ce que l'auteur écrit cette fois, tend à donner l'idée de cette personne imaginaire, à la *caractériser*. Sans doute, l'artiste veut, comme toujours, nous donner une émotion, mais par le moyen d'un personnage fictif. Ce style, je l'appelle style dramatique ou caractéristique. Il est clair que le style dramatique est un style artistique. Donc, après avoir posé, en face l'un de l'autre, le style scientifique et le style artistique, il faut ajouter : ce dernier se subdivise en deux, style personnel ou direct, style dramatique ou caractéristique (caractérisant serait plus exact).

On a fait autrefois, on fait encore à propos du style, des distinctions tout autres que les précédentes. Je veux justifier brièvement les miennes. Je les crois naturelles, je veux dire fondées sur la différence objective des productions artistiques, et fondées encore sur les facultés différentes de l'artiste.

Remarquez que le style personnel et le style dramatique correspondent exactement à la grande division des genres que j'ai exposée plus haut, genre lyrique, genre dramatique; et correspondent d'autre part aux deux grandes classes d'esprit, les subjectifs et les objectifs.

Pratiquement, si on acceptait, si on reconnaissait notre distinction, tripartite en somme, on éviterait pas mal d'aberrations. Certains savants éviteraient de mettre du style artistique, là où les brillants de ce style sont déplacés. Mais surtout les esprits subjectifs, propres au lyrisme, doués pour le style personnel (poétique ou éloquent), ne s'imagineraient pas de pouvoir avec cela faire de bon théâtre ou de bon roman. Ils comprendraient que les facultés, qui les font lyriques, diffèrent profondément des facultés qui font l'auteur dramatique. Et voyez jusqu'où cela va : jusqu'à déconseiller l'emploi du vers pour le théâtre et pour le roman. En effet, on conviendra bien qu'il est inutile de se donner la gêne, la peine de la rime, de la césure, pour faire des vers prosaïques, et que lorsqu'on fait des vers, il faut viser à l'éclat, au luxe du langage, aux figures, à la métaphore, aux symboles, que sais-je? Rien n'est trop recherché ni trop paré en cette occasion, qui dit vers dit langue à part. Rien n'est plus fatigant, plus monotone, plus écœurant même que la prose rimée. Or précisément ce langage éclatant, extraordinaire, surhaussé, qui constitue essentiellement le vers légitime, est tout ce qu'il y a de plus inconvenant, quand il s'agit de peindre des caractères. C'est une fausseté constante, par cela même que c'est une beauté constante. Je reviendrai sur ce sujet; je ne voulais ici qu'indiquer une des conséquences de notre division des styles.

Bien que le style scientifique soit la base du style artistique, il n'y en a pas moins entre les deux, non seulement différence, mais contrariété, quant à leurs fins d'abord : l'un, nous l'avons dit, va exclusivement à la représentation exacte; l'autre va *capitalement* à l'émotion. Dans l'esprit même de

l'auteur, il y a une opposition encore plus grave; l'aptitude artistique, l'aptitude scientifique, se combattent dans la même tête et se nuisent l'une à l'autre.

Entre le style artistique direct et le style dramatique, il semblerait que l'accord fût chose plus naturelle, et par suite rencontre fréquente. Pourtant, à y bien regarder, l'opposition se manifeste comme très ordinaire. La plupart des grands écrivains, en possession d'un style personnel et direct, n'ont pu se débarrasser de ce style, quand ils ont fait du théâtre, ou que dans leurs romans ils ont fait des dialogues; et ils ont manqué le style dramatique, caractéristique.

Il faut remarquer maintenant cette concordance : émouvoir est la fin du style artistique, de même que la production de l'émotion est le caractère propre et distinctif de la littérature.

Le mot. — Son premier office est de susciter l'image d'un objet, mais ce n'est pas tout; un mot jeté dans l'esprit y engendre un mouvement, qui s'étend et se propage en ondes délicates. Ainsi d'abord l'objet désigné va éveiller les images d'autres objets qui ont été vus à côté de lui dans la vie réelle, ou des objets qui ont quelque similitude avec lui, — ou des objets qui inversement contrastent avec lui. Tout cela est bien connu, voici qui l'est moins : le mot ne suscite pas que des images; il émeut, il impressionne, au moins sourdement. Par exemple, les mots *aube* et *soir* ne portent pas seulement deux idées différentes à notre esprit, mais deux émotions à notre sensibilité, je dirai volontiers deux couleurs différentes de sentiments. L'un de nos mots tire sur le noir ou le triste, l'autre sur le blanc. Or, les objets s'appellent les uns les autres par la similarité dans la couleur émotionnelle, ou bien encore par le contraste de couleur; cela fait un nouveau fil par lequel un mot peut amener, après son objet propre, un autre objet très différent.

Ordinairement, le mot nous est déjà connu. Nous l'avons

souvent entendu ou lu. De là d'autres appels. Un mot peut nous rappeler une catégorie de personnes, une profession, une classe, qui l'emploie plus particulièrement, parfois même un lieu où le mot est plus souvent prononcé. Cela fait une sorte de caractère imposé au mot, en dehors de l'objet que le mot représente. Beaucoup de mots ont jadis provoqué un sentiment de répulsion sans que leur objet, en soi, parût le moins du monde répulsif. Je citerai le mot vache. Cet utile et doux animal n'était pas personnellement désagréable, et la preuve c'est qu'il suffisait de le baptiser génisse pour que son image fût bien accueillie; mais, le peuple se servant beaucoup du mot vache, et dans ses occupations ordinaires, le mot vache était honni, parce qu'il rappelait le peuple et ses occupations. Le mot génisse, beaucoup moins usité, n'engendrait pas dans l'esprit cette onde d'idées déplaisantes.

La ressemblance plus ou moins complète d'un mot avec d'autres, au point de vue sonore, est encore une cause d'attraction; autel a chance d'évoquer hôtel; faim et fin s'attirent. Nous avons ici identité de sons, mais la similarité partielle des sons suffit parfois. Espérance et confiance sonnent de même à la fin; illustrer et illuminer ont des lettres communes; c'est ce qu'on nomme assonance et allitération; c'en est assez pour que quelquefois espérance amène dans l'esprit confiance, et que illuminer appelle à lui illustrer.

Lorsque le mot a été déjà lu, il tend à réveiller vaguement quelque passage où nous le rencontrâmes, et qui dormait dans notre mémoire. Si, par exemple, un substantif arrive très souvent a notre esprit avec tel qualificatif, qui semble être son compagnon forcé, nous le devons à l'influence sourde de nos lectures.

On voit que les ondes, produites par le mot, s'étendent fort loin. Chaque esprit vibre, sous le mot, d'une façon particulière. La zone du mouvement vibratoire d'abord reste étroite chez les uns, est large chez les autres. Et puis ce sont les contours de la zone par où l'on diffère; chez les uns, elle

s'amplifie dans telle direction, chez d'autres, elle s'enfle d'un autre côté.

Un homme, né pour être littérateur, possède une susceptibilité particulière à vibrer sous les mots, c'est la qualité indispensable et distinctive. Voici un esprit sensible au spectacle de la nature; il sait regarder, il observe, il recueille des images; il est donc poète dans son for intérieur et pour lui-même; mais si la sensibilité au mot lui manque, si dans son cerveau pesant (à cet égard) le mot ne suscite que l'image immédiate, cet homme ne deviendra jamais un poète effectif, un poète pour les autres. Je crois qu'il y a beaucoup de personnes qui ont cette nature-là.

La puissance évocatrice du mot, telle que nous l'avons tout à l'heure esquissée, est sentie, quoique parfois vaguement, par les vrais poètes. Ils ont l'air souvent d'aimer le mot pour le mot; on leur voit un goût particulier pour les termes qui désignent les objets frappants par leur grandeur physique, ou par leur éclat : ciel, soleil, univers, monde; ou les objets émouvants par leur influence sociale : rois, princes, capitaines; ou les objets qui suscitent nos passions les plus vives : richesse, amour, vengeance, etc. Parfois on est disposé à reprocher aux poètes ce goût, comme une sorte d'enfantillage. Sciemment, ou d'instinct, le poète prend le meilleur chemin pour arriver à son but, qui est d'émouvoir les hommes; cette puissance évocatrice du mot qu'il sent en lui-même, il la met en jeu chez les autres.

Tout ce qu'un mot peut évoquer dans l'esprit autour de l'objet précis qu'il désigne, je l'appellerai volontiers les harmoniques du mot. Chacun sait qu'en musique, on nomme harmoniques les notes qui vibrent obscurément par delà la note claire. Mais voici une différence grave : en musique une note donnée a pour tous les auditeurs les mêmes harmoniques; en littérature, les harmoniques d'un mot diffèrent d'une personne à une autre. Ce que tel mot évoque chez vous n'est pas absolument ce qu'il évoque chez

moi, parce que nous n'avons pas eu la même vie, enregistré les mêmes expériences. Et de là des suggestions très différentes. Qu'un auteur perde à être traduit, fût-ce par le plus habile des traducteurs; qu'il soit toujours en partie intraduisible, cela apparaît d'abord avec évidence. Le traducteur français d'un auteur latin ne peut pas faire que le mot français, par lequel il traduit le mot latin, fût-ce avec la plus exacte correspondance, évoque chez le lecteur français les mêmes harmoniques générales qu'il avait pour le lecteur latin, par la raison que ce dernier a vécu dans un milieu très différent du nôtre. De même, je le relève en passant, le traducteur ne peut faire que son mot ait la même *sonorité* que le mot latin.

Conséquence plus cachée, plus profonde : pour un même peuple, pris à deux moments de son existence, un mot n'a plus les mêmes harmoniques générales. Un Français du XIXe siècle qui lit Pascal, par exemple, ne doit pas compter qu'il entendra jamais résonner un Pascal absolument pareil à celui qu'on entendait généralement au XVIIe siècle. J'ai dit généralement, parce qu'il y a encore les harmoniques individuelles qui viennent à la traverse.

De ce que le mot, outre son sens principal, fait percevoir à l'auditeur des circonstances extérieures, telles par exemple que le lieu où on l'emploie ordinairement, la classe qui en use le plus, etc., etc., il résulte pour le mot un plus grand pouvoir d'émotion, une faculté de produire dans l'esprit des vibrations en quelque sorte indéfinies.

Ceci est donc très bon, artistiquement parlant; mais il n'en résulte pas moins d'un autre côté que la fonction du mot, comme signe précis, impartial des choses, se trouve altérée. L'effet émotionnel nuit ou est toujours en tendance de nuire à l'exacte et pure représentation intellectuelle. Le mot a donc une infidélité inévitable, qui tient à notre nature même, et au conflit qu'elle recèle dans son fond.

La proposition. — La proposition ou la phrase peut être directe ou inversive : « L'homme est un étrange animal », ou : « Étrange animal que l'homme ! » Une proposition peut à elle seule constituer toute la phrase; ou bien, pour former une phrase, on a combiné plusieurs propositions.

En ce dernier cas, l'une des propositions est principale, et les autres incidentes ou complémentaires. L'ordonnance de ces diverses propositions entre elles comporte à son tour le rangement régulier, ou l'inversion. Il y a des auteurs qui usent souvent de l'inversion, et d'autres rarement. Cela fait dans le style une différence assez sensible; il me semble que le style des premiers, le style à inversion, a un air quelque peu plus ému, plus agité. Je citerai en exemple Michelet, et je le contrasterai volontiers avec Voltaire.

Il y a des auteurs qui écrivent généralement en phrases formées d'une seule proposition, de deux ou trois au plus, de propositions courtes. D'autres ont des phrases fort allongées, amplifiées d'incidences et de compléments. Ce sont là comme deux moules de phrase, dont la différence saute aux yeux. Le second de ces deux est assez généralement qualifié de style périodique par les commentateurs et critiques littéraires. L'autre moule, le court, on s'accorde à le désigner par le terme de style *analytique*. Il vaudrait donc mieux qualifier son pendant de style *synthétique*, au lieu de périodique.

Toute une école de critiques accorde hautement la préférence au style périodique. Il leur semble sans doute plus savant. Il présente en effet des difficultés de syntaxe. Je le montrerai ailleurs, en faisant voir précisément qu'on ne s'est pas toujours bien tiré de ces difficultés. Mais le style analytique a pareillement ses difficultés, et à résoudre celles-ci, le mérite est certes aussi grand. L'auteur ne peut couper sa pensée en phrases plus nombreuses sans multiplier les transitions, les articulations, et ce n'est pas un travail facile que de les trouver.

On convient que le style analytique est plus clair, plus rapide, plus aisé et agréable à suivre. L'autre a plus de gravité, disent ses partisans. J'ajouterai même qu'il a de la noblesse; j'irai jusqu'à dire qu'il a de la pompe; il fait plus valoir son auteur; en même temps qu'il donne plus de peine ou moins d'agrément au lecteur; c'est précisément le rebours de ce qui doit être.

J'observe que lorsqu'on s'essaie à écrire, les pensées se présentent d'abord avec le moule périodique ou synthétique; on veut tout dire en une fois. J'observe encore que le style périodique n'est pas d'usage dans la conversation. La convenance qu'il y a d'y être clair et point guindé, l'excitation que donne la présence de l'interlocuteur, le fouet de la conversation amènent tout de suite et uniquement le style analytique. C'est pourquoi le périodique a toujours l'air d'être débité (on aperçoit vaguement l'auteur en haut d'une chaire quelconque); il sent toujours l'art et le travail, quand c'est réussi; l'inexpérience ou la paresse, quand cela ne l'est pas.

Dans la meilleure supposition, le style périodique a donc au moins cette infériorité esthétique de paraître arrangé ou savant. J'ai promis de noter au passage ce que j'appelle l'institutionnel; le style périodique, à peu près général au XVIIe siècle, et qu'on peut dire propre à lui, disparaît presque au siècle suivant.

En tout cas on ne me contestera pas, je crois, que l'usage de ce style ait diminué; l'observation en a été faite avant moi, et assez souvent. De nos jours par vénération pour le grand siècle, et dans un esprit d'imitation, les écrivains d'une certaine école ont pratiqué le style périodique; mais les spontanés, les originaux l'ont presque absolument mis de côté. Voilà donc un fait institutionnel acquis; mais il reste à démêler les causes. Je hasarderai quelques conjectures. Il me semble qu'entre l'habitude du raisonnement proprement dit, de la logique de conséquence d'une part et la période d'autre part, il y a un rapport presque forcé. Or les esprits

au XVIIe siècle étaient élevés, développés presque entièrement dans la pratique du raisonnement déductif, de la logique conséquentielle.

La traduction des auteurs grecs et latins d'abord exerçait cette faculté. Puis venait pour les uns l'étude du droit, pour d'autres l'étude de la théologie, sciences toutes conséquentielles. Même observation pour l'exercice supérieur : propres à quelques esprits, la philosophie et la métaphysique comme on les entendait avec Descartes, Malebranche. Deux choses ont changé cela. L'une, à mettre, je crois, en première ligne, est l'esprit mondain qui a rebuté, comme une affectation d'école et un pédantisme, l'appareil logique, tout à fait accepté par le public au XVIIe siècle et dont les écrivains aimaient à se faire honneur.

L'autre cause plus profonde a agi sur le moule même de la pensée. L'observation des faits, l'expérimentation fournissent plutôt des énoncés simples, non enchaînés ou du moins des continuations brèves; des idées juxtaposées, plutôt qu'assemblées par de longues dépendances. Qu'on lise Voltaire avec attention ! On n'aura pas de peine à voir que ce maître en style analytique tantôt se refuse la période que son sujet lui offrait, pour éviter aux yeux des gens du monde la moindre ombre d'affectation, et tantôt touche des sujets qui par eux-mêmes répugnent à la période. On voit donc chez lui agir les deux causes.

L'alinéa ou paragraphe. — J'appelle alinéa la suite des phrases servant à exposer une même idée capitale dans tous ses rapports avec d'autres idées dépendantes ou complémentaires. Dès que ceci est épuisé, un alinéa finit et un autre commence.

La qualité particulière à l'alinéa c'est l'ordre ; et son défaut particulier la confusion. L'ordre, c'est-à-dire l'exacte graduation des idées composantes, laquelle est commandée soit par la logique de conséquence, soit par la logique expérimentale.

L'alinéa est le dernier élément; toute œuvre en somme se compose d'alinéas. Trouver l'ordre qu'il faut mettre dans une longue suite d'alinéas, c'est construire un livre; haute et difficile besogne. De grands esprits très pénétrants, comme Montaigne, Montesquieu, n'y ont pas très bien réussi. Il est vrai que l'un ne visait pas précisément à l'ordre, et que l'autre, sans modèle, sans prédécesseurs, dut user ses forces à créer sa matière; il ne put pas l'organiser.

L'ordre me paraît être le résultat d'un travail d'assimilation et de discriminations simultanées. L'auteur aperçoit qu'il faut séparer des choses qui se sont présentées à l'esprit côte à côte; et réunir des choses qui sont venues loin l'une de l'autre. Assimiler, différencier, que fait-on de plus en science? Aussi sont-ce les esprits scientifiques à quelque degré qui seuls arrivent à s'ordonner. Et l'on peut d'après l'ordre réalisé par un auteur juger de ce qu'il avait d'aptitude à la science; j'entends le mot au sens large, comme compréhension générale des rapports abstraits. Voici par exemple deux poètes qui, au point de vue de l'ordre, contrastent entre eux, Racine, Hugo. Aucun des deux n'a cultivé une science spéciale. Cependant à voir comme Racine gradue les discours de ses personnages, et à voir le décousu des personnages d'Hugo, je dirai volontiers que Racine était plus apte à saisir les idées abstraites. Est-ce une supposition tout à fait gratuite?

Tous deux, remarquez-le, ont pratiqué une manière de science, celle du moral humain. Ce que j'ai supposé de Racine me paraît bien un peu démontré par la justesse de sa psychologie.

CHAPITRE II

LE STYLE ARTISTIQUE : L'OREILLE

Nous voici maintenant au delà du style scientifique, à l'entrée du style artistique. Il ne s'agit plus pour l'auteur d'énoncer des idées d'une manière compréhensible, mais de communiquer des émotions, toutes sortes d'émotions, et entre autres cette émotion si curieuse qui nous est donnée par la considération du style en soi, de sa bonne facture, par la perception du bien dit.

Commençons par les impressions de notre oreille.

Pour l'oreille, un mot est d'abord long ou bref. — Il se compose de voyelles claires ou sombres, disons, si vous voulez, sonores et sourdes; — de consonnes simples ou redoublées; en sorte que le mot est coulant à dire ou ne l'est pas, qu'il est facile ou non à saisir dans sa sonorité totale. La brièveté d'un côté, de l'autre la sonorité, se réunissent quelquefois sur un mot pour lui donner l'air léger. D'autres fois, la longueur et l'insonorité se combinent et le mot est alors comme lourd, pesant. D'autres fois, bien doué sous un rapport, et mal doué sous l'autre, le mot est pour ainsi dire neutre. Assemblez ce mot avec d'autres, vous aurez une suite de sons sourds ou éclatants qui pourront se heurter, ou s'accrocher, ou glisser de l'un à l'autre; et la phrase paraîtra embarrassée ou allègre dans sa marche.

Puis la phrase a ses membres, ses coupures ou soupirs forcés. Entre deux soupirs, tel membre sera court ou léger, tel autre traînant. Quand, dans une phrase, une certaine pondération entre les divers membres apparaît, on dit que la phrase a du nombre, expression un peu vague.

Je crois qu'il y a lieu de distinguer : 1° l'euphonie (avec son contraire la cacophonie); 2° la sonorité en soi (avec son contraire) (ces deux qualités n'ont pas besoin d'être définies); 3° l'eurythmie. Celle-ci demande une explication.

Entre le genre d'émotion que l'auteur veut mettre dans une phrase et la sonorité de cette phrase, un rapport de convenance est à trouver. D'instinct, l'auteur cherche ce rapport, et ne le trouve pas toujours. Telle phrase qui nous apparaît brève ou longue, rapide ou allanguie, saccadée ou coulante, est parfois un résultat voulu et une réussite. Alors il y a eurythmie.

L'art de trouver la sonorité convenable dans la prose est d'une délicatesse extrême. La césure et la rime, dans les vers, sont des procédés simples et rustiques en comparaison. Beaucoup de lecteurs sentent les défauts dans la rime et la césure; et sont incapables de sentir l'inconvenance rythmique d'une phrase de prose. Le vers, au reste, ne se refuse pas à cette délicatesse, mais il s'y prête moins, étant déjà fort occupé d'autres soins. Voici une phrase de Pascal : « Trois pelletées de terre sur la tête, et en voilà pour jamais ». Ce jamais à mon sens est de l'eurythmie : mettez à la place « pour toujours » ou « pour l'éternité », cela fera moins d'effet, parce que ce sera moins convenant. Pour rendre tout l'expéditif cruel et le définitif de l'enterrement, il faut la brièveté et le son clair, le vibrant d'un mot comme jamais; toujours est trop sourd, et pour l'éternité est trop long (trop solennel aussi et présentant d'autres affinités, mais ceci est extérieur à l'oreille).

Voici encore qui relève de l'eurythmie : veut-on jeter avec force dans l'esprit du lecteur un mot important, on arrange

sa phrase de façon à ce que le mot se trouve avant un repos, ce qui le met en saillie, et autant que possible avant le repos final. C'est pour un effet analogue qu'on place les régimes indirects avant le direct, qu'on met en premier lieu les propositions complémentaires, qu'on réserve la proposition principale pour la fin. Les écrivains maladroits assomment leur fin de phrase avec les compléments.

Le choix habile de l'emplacement dépend de la délicatesse de l'oreille dans l'auteur, de même qu'il s'adresse à l'oreille du lecteur. Voilà pourquoi ceux qui deviennent les plus habiles en ce genre sont les orateurs habitués à s'entendre, ou les écrivains qui se déclament leurs phrases, ou en qui la phrase sonne intérieurement. Au contraire d'autres écrivent seulement pour les yeux, ne font que voir leurs phrases. En tête de ces derniers, exclusivement visuels, point auditifs, je mettrai volontiers Voltaire. A l'opposite, voyez Bossuet ou Chateaubriand.

Certes ce qui dans le style s'adresse à notre sens de la vue nous trompe souvent sur la valeur de l'idée, mais ce qui s'adresse à notre oreille, la sonorité dans le style, n'est guère moins séduisant; elle nous déçoit peut-être plus sûrement. Que de fois chez les poètes, les orateurs, la sonorité a masqué un vide presque absolu; témoin Malherbe et J.-B. Rousseau.

Si comme je l'ai dit les effets de la prose sur l'oreille sont plus délicats, les effets de la poésie sont plus intenses, et c'est elle qui prouve le mieux le pouvoir propre à la sonorité. Choisissez des vers faibles, défectueux au point de vue de l'idée, comme ceux-ci adressés à la mer :

Tu n'y peux rien, ronge tes *digues*,
Épands l'onde que tu *prodigues*,
Laisse-moi souffrir et rêver.
Toutes les eaux de ton abîme,
Hélas! passeraient sur ce crime,
O vaste mer, sans le laver.

La mer n'a de digues qu'en quelques rares endroits; elle

a surtout des rivages; elle n'épand pas ses eaux, et surtout elle ne les prodigue pas; cela se pourrait dire d'un fleuve, non de la mer. Ces vers suggèrent donc l'idée d'un fleuve plutôt que de la mer. N'importe, faites une prose où cela soit corrigé, où ces faiblesses soient ôtées et remplacées par des choses justes, cet avantage sérieux ne contre-balancera pas du tout l'absence de la rime; l'impression sera beaucoup moindre.

Quand à l'euphonie s'ajoute quelque peu d'eurythmie, c'est-à-dire une certaine convenance vaguement perçue entre le genre d'émotion que l'auteur exprime et le genre d'euphonie qu'il a su trouver, l'effet est puissant. Cette euphonie supérieure donne à l'émotion exprimée une apparence de profondeur, d'intensité. J'en vois un très bel exemple dans ces deux vers de Racine :

« Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée! »

Il faut le dire en passant, Racine, là où l'on vante l'élégance de son style, n'est souvent qu'euphonique; c'est bien assez sans doute, mais il serait plus exact à ces endroits de le qualifier d'euphonique que d'élégant.

J'en dirai autant de la grâce : très souvent là où on relève de la grâce, il n'y a que de l'euphonie. Et voici qui est plus important, je crois, que d'un auteur manquant d'euphonie, on ne pensera jamais à dire qu'il a de la grâce.

Il me paraît qu'une sonorité bien trouvée, bien appropriée, peut, à elle seule, communiquer l'émotion, d'ailleurs faiblement exprimée à un autre point de vue. Et inversement, sentez vivement, exprimez votre émotion en termes énergiques et tombez seulement dans une légère cacophonie, vous ne ferez aucun effet; peut-être même serez-vous ridicule; ou tout au moins vous ferez sur l'auditeur une impression fâcheusement amalgamée; quoique ému, l'auditeur rira ou sourira.

L'influence de la sonorité est tout ce qu'il y a de plus insinuant; elle ne vous avertit pas, ne vous met pas en garde; elle se coule en vous, à votre insu; on se défend mieux, je crois, contre l'image.

A présent voyons-nous que ce don, d'être euphonique, ou la disgrâce contraire, se puissent rapporter à des qualités essentielles, primordiales, ou à de graves défauts soit de l'esprit, soit du caractère? Racine est-il euphonique parce qu'il était le tendre, le sensible Racine? Nous avons tous connu des êtres très sensibles qui bredouillaient et étaient plutôt cacophones; je ne vois nulle preuve, nul indice même qui permette de lier l'euphonie à la sensibilité — si ce n'est à la sensibilité de l'oreille.

J'ai nommé tout à l'heure Malherbe, J.-B. Rousseau, deux êtres très orgueilleux. On pourrait supposer que l'orgueil pousse à une certaine sonorité. Je trouve à ceci plus de probabilité, et comme un commencement de preuve. Il est certain que nous lions, malgré nous, un parler sonore à l'idée de la dignité chez l'orateur. Que cet effet soit aperçu par l'orgueilleux et qu'il mette cette observation à profit, cela ne me paraît pas improbable. Le parler emphatique, chez les gens ordinaires, est toujours un signe d'orgueil, tandis que le parler doux, liant, euphonique, par cela même qu'il ménage l'auditeur et le prévient favorablement, peut appartenir à l'hypocrite, au politique; mais rien, encore une fois, n'indique qu'il appartienne à l'homme sensible.

Je remarque que le mérite de la sonorité peut s'allier, dans un auteur, avec une indélicatesse d'oreille qui le laisse tomber quelquefois dans la cacophonie. Corneille et Hugo sont par endroits cacophoniques. (C'est très singulier en Hugo qui montre si souvent dans sa poésie, non dans sa prose, une habileté rythmique extraordinaire.)

Je crois voir que la sonorité a aussi quelque rapport avec l'*honorifique* de l'écrivain : on va comprendre ce que je veux dire. Buffon, tout pénétré de la noblesse de son rôle d'expli-

cateur de la nature, cherche une façon de dire qui soit en rapport de convenance avec ce grand rôle. Il adopte, si je puis dire, la mesure à quatre temps et le largo. Il fait sa phrase ample, développée, et ne craint pas d'ajouter parfois des mots qui l'allongent. Sa sonorité soutenue, un peu monotone, sans chute, sans sursauts, sans brusqueries, est d'un effet solennel à la longue, et c'est justement le rapport cherché par Buffon. Or cette recherche relève de l'honorifique *actif* (c'est-à-dire qu'elle révèle l'une des qualités dont l'homme veut se faire honneur). Chez Bossuet, il me semble que l'*honorifique passif* (c'est-à-dire ce qu'il honore chez les autres) agit davantage. Bossuet a, pour tout ce qui est extérieurement, officiellement puissant, un respect, une déférence de bourgeois de l'ancien régime. Prêtre chrétien conséquemment égalitaire de par l'Évangile et la tradition du Christ, Bossuet réagit sans doute à certaines heures contre le sentiment que je viens de signaler; mais c'est là un effort voulu, systématique, accordé à la profession, tandis qu'au contraire c'est d'instinct et naturellement que Bossuet subit l'ascendant des grandeurs sociales. Comment donc? dans ses sentiments pour Dieu, il y a de la considération pour la toute-puissance; devant Dieu Bossuet est courtisan, comme il l'est devant Louis XIV, courtisan spontané, naïf; et je n'attache ici au mot courtisan aucune pensée de blâme, parce que cela est sans calcul chez Bossuet, et aboutit après tout à un retour modeste sur soi. Quand Bossuet parle des puissances de la terre ou de celles du ciel, sa phrase devient sonore. Il croit devoir aux puissances le tribut d'une sonorité solennelle et majestueuse, et il le leur paye largement. Mais Bossuet n'est pas uniforme dans le rythme comme Buffon, parce que l'honorifique passif ne l'occupe pas toujours. Dans les moments où il est prêtre, prêtre convaincu, propagandiste fervent, théologien autoritaire, moraliste ombrageux et prévoyant, et selon ces diverses nuances d'émotions, sa phrase change; rien de plus varié, de plus

inégal même.... Mais je ne fais pas ici une étude expresse du style; il me suffit d'avoir signalé par un exemple l'influence de l'honorifique sur la parole.

Voulez-vous voir un homme qui, au contraire, est peu doué de respect, de révérence, si ce n'est peut-être pour certains mérites absolument personnels, et qui même alors et toujours est plus ému de sympathie que de respect, et que la sympathie gouverne avant tout? Voici Michelet. Il écrit ordinairement en phrases courtes, comme dardées; cependant le rythme est assez changeant; il y a de l'inégal et du brisé, du sourd et du massif; ici, l'idée se concentre dans une proposition brève, sans verbe; ailleurs, elle s'espace et se libère en des phrases qui sont exactement des vers sans rime, d'une allure légère, ailée : et c'est toujours conforme à une émotion de sympathie ou d'antipathie, Michelet allant sans cesse de l'aversion à l'enthousiasme, selon les personnes dont il parle.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que le style qui manque absolument à l'euphonie, qui devient cacophonique, cesse aussitôt d'être artistique. Tout ce que le style peut avoir de qualités autres lui devient à l'instant inutile, au moins pour le parfait connaisseur. On a tant dit d'après Buffon que le bon style était tel par sa vérité dans le détail, sinon dans le fond; et tant de gens dans les salons vous soutiennent cette thèse sans la prouver d'ailleurs, que j'insiste sur ce fait : quelle que soit la vérité exprimée, si elle l'est avec de la cacophonie, aucun amateur ne la trouvera bien écrite, quoiqu'il puisse reconnaître (ce qu'il ne fait pas toujours) qu'il y a vérité dans le fond. On peut donner à la vérité la plus précieuse une teinte de ridicule, sans toucher d'ailleurs au fond, en choquant l'oreille. — Nous reparlerons plus loin de cette opinion sur la vérité du style.

CHAPITRE III

LE STYLE ARTISTIQUE (SUITE) : LES FIGURES

Les traités de rhétorique qui parlent tant des figures, négligent de définir la figure. Qu'est-ce donc? A première vue, c'est, il me semble, une façon de parler qui s'écarte de l'expression exacte de l'idée, ou qui s'écarte de l'expression simple, ajoutant à celle-ci quelque chose dont le rendu de l'idée n'aurait pas besoin; et cette inutilité et cette inexactitude sont chose voulue.

Puisque la figure est une sorte d'écart, allons de ce qui s'écarte le plus à ce qui s'écarte le moins. Donc je relèverai d'abord ce que, dans les rhétoriques, on nomme *antiphrase*. C'est dire le contraire de ce qu'on pense ou qu'on sent; et le dire cependant de manière à ce que le lecteur ne s'y méprenne pas. Loin de là; si on lui offre une image fausse, c'est pour lui susciter plus vivement l'image du vrai; exemple pris au parler vulgaire : « Ah! je te crois », quand on ne croit pas du tout; « Je te plains bien », quand on ne plaint pas du tout. Ces exemples font assez voir combien l'antiphrase est chose spontanée, ordinaire. Voici à présent des exemples pris à la littérature : « Oui, je te loue, ô ciel! de ta persévérance », c'est le ricanement d'un malheureux. Combien différente cette antiphrase-ci : une mère penchée sur le berceau de sa fille la regarde en silence, et en adora-

tion; la petite fille s'éveille, et la mère, la couvrant de baisers, lui dit : « Te voilà donc réveillée, *horreur!* » Figure excessive que l'antiphrase, et capable, comme vous voyez, de rendre vivement les émotions les plus contraires. Mais après tout, on en use peut-être plus souvent pour l'émotion gaie, la plaisanterie, il y a des railleurs qui font presque leur tout de l'antiphrase systématique, c'est le cas de Swifft. Rabelais la manie plus habilement, il sait la varier en degrés, la plier en plus de façons.

De l'antiphrase, je passe à la *litote*. Celle-ci consiste à dire moins qu'on ne pense ou qu'on ne sent; et toujours pour que l'auditeur aperçoive bien la pensée ou le sentiment; et même quand il s'agit de sentiment, pour que l'auditeur se l'exagère plutôt. Litote célèbre : « Va, je ne te hais point », ce qui signifie clairement « je t'adore ». Une jolie litote et qui peint son homme est celle-ci de Renan : « Sans *savoir bien précisément* qui je dois remercier, je remercie tout de même ».

Voici maintenant l'écart en sens contraire :

L'*hyperbole*. Exemple commun : « Si c'est vrai, je vais le dire à Rome », pour indiquer qu'on se soumettra à quelque amende honorable, infiniment plus légère que le pèlerinage de Rome. On n'a pas davantage ici le dessein de tromper son lecteur; on ne désire pas qu'il prenne les choses à la lettre.

Mensonge carré, exagération, amoindrissement, cela fait trois biais pour obtenir un seul et même effet : exciter l'attention ou l'émotion. J'appellerai volontiers ces procédés figures d'*avertissement*.

Observons comme ces premières figures déjà nous mettent loin du style scientifique. Voué à l'expression exacte, celui-ci proscrit absolument antiphrase, litote, hyperbole, tandis que le langage artistique s'en accommode admirablement.

L'auteur qui désirait tout à l'heure frapper l'esprit de son

lecteur, à présent désire le ménager. L'auteur veut dire une chose qui, énoncée nettement, choquerait, à ce qu'il croit, l'esprit de ce lecteur. Pour éviter ce heurt, l'auteur recourt à la *périphrase.* En sa forme la plus simple, cette figure consiste à bourrer, à étouper la phrase. Aux mots essentiels, on mêle des mots inutiles qui allongent, et par là amortissent l'expression. Il y a une autre manière : au lieu du nom propre des objets, on désigne ces objets par quelqu'une de leurs qualités, propriétés, ou par quelque circonstance extérieure, assez bien choisie pour que l'idée de l'objet soit suggérée. Mettez si vous voulez que cette manière-ci soit la vraie périphrase et que la manière précédente soit la *circonlocution*, au fond c'est toujours la même figure.

Celui qui périphrase avec son lecteur, le craint ou le respecte, ce qui revient à peu près au même. D'où un air de politesse, de cérémonie, dans l'emploi des périphrases. Or il n'y a qu'un pas de l'idée d'un langage cérémonieux à l'idée d'un langage distingué, élégant, noble. Parler par périphrases, fait bientôt à côté de la langue franche et nette l'effet d'un style plus relevé. Le peuple n'use guère de périphrases; dans les salons, au contraire, toujours à quelque moment on y recourt. Et voilà une fausse idée, un faux goût constitués. Ce faux goût se soutient encore par une autre cause. Remplacer le mot propre par une périphrase, sans que pourtant il en résulte de l'obscurité, c'est parfois assez difficile; on se pique de vaincre cette difficulté; on vise à ce mérite; puis on se le surfait. Et voilà le goût tout à fait gâté. C'est alors qu'un Boileau intervient, donnant à la fois l'exemple et la théorie de la périphrase [1].

Voulez-vous voir au reste, en quelques vers, un exemple de la périphrase sous les deux formes que j'ai distinguées, et qui à elles deux composent ce langage élégant ou noble, si cher aux XVIIe et XVIIIe siècles? Le Philoctète de Laharpe nous

1. Voir sa lettre si caractéristique à Maucroix.

dit : « Aux *habitants* de l'*air* je déclarai la guerre », pour : je fis la chasse aux oiseaux; c'est la vraie *périphrase*. — « Par combien de douleurs ma pénible industrie me fit-elle acheter une mourante vie! » c'est le bourrage, la *circonlocution*.

Atténuer ou solenniser l'expression, ce sont là les effets que l'humeur grave tire de la périphrase. L'humeur gaie en tire un effet comique : dans un sujet familier, bas, elle se sert de la périphrase, justement parce que la mine solennelle de cette figure produit une inconvenance qui amuse. Remarquons-le à cette occasion, l'humeur gaie, en s'emparant des figures, change du tout au tout la couleur des émotions qu'elles produisent.

La périphrase a dans notre littérature joué un rôle si important, qu'on peut bien en dire quelques mots. A propos de ce vers de Corneille : « Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse », Voltaire dit : « Remarquez que cette périphrase est noble et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire se représente le diable avec des cornes et une longue queue. L'ennemi du genre humain donne l'idée d'un être terrible qui combat contre Dieu même. Toutes les fois qu'un mot présente une image ou basse, ou dégoûtante, ou comique, *ennoblissez-la* par des images accessoires. Mais aussi ne vous piquez pas de vouloir ajouter une grandeur vaine à ce qui est imposant par soi-même : si vous voulez exprimer que le roi vient, dites : « Le roi vient » et ne dites pas : « Ce grand roi roule ici ses pas impérieux ». Voilà une théorie de la périphrase tout autre que celle de Boileau. Voltaire nous dit en somme : « Au théâtre, vous avez à compter avec le public et avec les idées qu'un mot lui suggère. Si cette idée est basse ou comique, et que vous ne vouliez pas donner cette impression, vous devez évidemment éloigner le mot, le remplacer par une périphrase ou donner au mot une escorte qui change sa physionomie et son effet. » Conseil d'une prudence incontestable, tandis que Boileau

vous propose la périphrase comme une beauté en soi, vous avouerez que cela est en art une bien grosse bévue.

Mais ailleurs Voltaire n'a pas été exempt de l'erreur de Boileau. Il se montre fort content de lui-même pour avoir défini la Trinité en ces deux vers : « La puissance, l'amour avec l'intelligence *unis et divisés*, composent son essence ». On a trop dit que la périphrase fut le défaut du xviiie siècle; que de périphrases on relèverait dans Racine! En voici seulement deux : « L'illustre Josabeth portev ers nous ses pas », pour dire « elle vient » ou « elle s'approche ». — Porter ses pas! on sent cela laborieux, donc cérémonieux, habillé. Toutefois la périphrase à ce degré est encore acceptable, mais en revanche nous dire : « Sur le dos de la plaine liquide s'élève à gros bouillons une montagne humide », c'est vouloir décrire sans employer les vrais mots, et périphraser dans le pire genre.

A présent écoutons Boileau [1] : « Les livres sur Évrard fondent comme la grêle, qui dans un *grand* jardin (dans un petit ce serait de même), à coups *impétueux*, abat l'honneur naissant des rameaux fructueux », pour dire « abat les fruits ». On se moque de Delille avec raison, mais c'est un honneur qu'on lui réserve trop exclusivement.

On pourrait appeler la périphrase, la circonlocution, des figures de *précaution*.

Nous arrivons à une classe de figures qu'on pourrait qualifier de littéraires par excellence. Les figures dont il s'agit sont en effet de l'usage le plus fréquent; elles ont toujours été estimées, admirées; en ce moment elles jouissent d'une vogue extraordinaire; et même la poésie, sans une certaine abondance de ces figures, ne paraît pas poésie, mais prose rimée. Ces figures, nous les devons à notre faculté de comparer les choses les plus éloignées, de saisir entre ces choses des rapports très superficiels, des *analogies*. J'ai parlé plus

1. Boileau a des périphrases plus ridicules que celles-ci; mais elles sont si connues que je ne les citerai pas.

amplement ailleurs de la faculté analogique. Ici je ne ferai que préciser un peu les diverses figures qui en proviennent. Nous rencontrons : 1° la *comparaison* explicite; 2° la comparaison implicite ou *métaphore*; 3° la comparaison suivie point par point, parallèle, détaillée, qu'on nomme l'*allégorie*; 4° la *parabole* ou la *fable*, récit d'une action qui fait songer à une autre action, sans qu'on indique expressément celle-ci, ou comparaison voilée; 5° le *symbole*, action, objet matériel auxquels on donne un sens moral; 6° l'emblème, action morale pour laquelle on trouve une sorte de représentation matérielle.

Comme ces formes ont un principe commun, elles ont également quelque chose de commun dans le résultat. Toutes aboutissent à exprimer une chose au moyen d'une autre. Et cette seconde chose qu'on a été chercher plus ou moins loin est un surcroît, un luxe, puisqu'on aurait pu dire ou représenter la première chose uniquement. Les productions de l'esprit analogique constituent donc le superflu du langage. Comme tout superflu, tout luxe, celui-ci a ses agréments, parfois même ses commodités, mais aussi ses excès, ses absurdités, ses inconvénients.

J'ai dit ses commodités, j'aurais dû dire ses nécessités. Il y a des occasions où l'on ne peut pas donner une idée complète des choses sans recourir à la comparaison. Dire qu'une personne a des dents d'émail, des yeux de velours, un teint de rose, ou dire qu'elle a des dents blanches, des yeux très doux, un teint éclatant, sont procédés très inégaux; avec le second on représente bien faiblement ce que le premier rend presque en perfection.

1° *La comparaison explicite.* — Il semble bien que toute littérature en ses débuts ait une prédilection pour la comparaison explicite. Je la vois, cette prédilection, dans Homère, et je la vois chez les poètes persans, chez les Arabes. Ce n'est là sans doute qu'un commencement de preuve. Il faudrait parcourir bien d'autres littératures pour confirmer

cette hypothèse. Je crois utile toutefois de la proposer. Si jamais on la vérifiait, il en résulterait un *institutionnel* assez intéressant pour l'histoire générale des littératures, et pour la marche de l'esprit humain dans la voie de l'art. Si l'on se borne à considérer les deux littératures antiques, et les littératures de l'Europe qui procèdent des premières, il semble — et cette fois avec un peu plus de netteté — que de l'antiquité à nous la comparaison explicite perde de son attrait pour le poète, pour le public; que la prédilection aille à la comparaison implicite, ou métaphore; l'explicite devient relativement moins fréquente, et d'autre part elle devient moins explicite, plus brève.

Je relève encore un changement que je crois apercevoir. La comparaison explicite et *divagante* (pour comprendre cette épithète, lire dans Homère la comparaison de la cuisse de Ménelas) me paraît remplacée par l'*allégorie*. Remarquez que l'allégorie ressemble à la comparaison explicite par son développement; mais qu'elle en diffère d'une manière importante en ce qu'elle est précise, *ponctuée*, comme je l'ai dit. En résumé, notre goût n'admettrait donc plus la comparaison développée qu'à la condition de ces qualités, précision, parallélisme exact.

Métaphore. — Les langues, tout le monde le sait, sont forcément métaphoriques pour une bonne part. On n'a pu exprimer les choses invisibles, intangibles ou abstraites, comme les émotions, les idées, les situations morales, qu'au moyen des choses tombant sous nos sens. Il a fallu affirmer des premières qu'elles ressemblaient aux secondes, sous tel ou tel rapport. On a dit d'un homme qu'il était *enflammé* de colère, que le malheur *pesait* sur lui, ou qu'il *aggravait* sa position, etc., etc. Mais ce n'est pas de ces métaphores primitives que je veux ici parler; elles sont fanées ou si vous voulez l'effigie métaphorique qui fut autrefois s'est effacée; on ne les sent plus comme métaphores. Je ne veux parler que des métaphores artistiques, celles que l'auteur fait pour

orner ou vivifier son langage, et que le lecteur sent, en effet, comme une façon non ordinaire de s'exprimer.

Dans le siècle d'Hugo est-il besoin de donner des exemples, pour montrer ce que c'est qu'une métaphore? N'importe, on en aura tout à l'heure.

Que les auteurs passent très aisément, dans une même phrase, de la comparaison à la métaphore, ou inversement, que ces figures, comparaison, métaphore, allégorie, fondent les unes dans les autres, rien d'étonnant; elles sont les produits d'un procédé intellectuel, unique au fond.

J'ouvre Hugo au hasard et j'y lis dans *Lacrymæ rerum* : « Aucun signe n'a lui. Rien n'a changé l'aspect de ce siècle orageux (métaphore), mer de récifs bornée (comparaison) où le fait, ce flot sombre (comparaison), écume sur l'*idée* » (métaphore comparant implicitement l'idée à un rocher).

A parler philosophiquement de ce genre de figures, que crée notre faculté analogique, nous allons voir que s'il y aurait parfois du bien à dire, il y a plus souvent à blâmer ou à déplorer.

J'ai reconnu tout à l'heure l'utilité, la nécessité même qu'il y a parfois à user de la comparaison, pour obtenir une expression suffisamment exacte. Secondement s'agit-il de rendre des états d'esprit ou de sentiment, sujets abstraits et par suite exposés à être accueillis avec froideur ou insouciance par le lecteur, l'écrivain fait bien de recourir à ce procédé général qui *matérialise* les abstractions, leur donne un corps; et si l'écrivain sait trouver une similitude heureuse, il est plus que justifié : mais les bonheurs de ce genre en littérature sont bien plus rares qu'on ne pense. Je ne connais pas d'auteur qui, pour donner l'idée de l'esprit de comparaison, judicieusement employé, convienne mieux que Montaigne.

Qu'on veuille faire aimer, estimer un objet, ou attirer sur lui les émotions contraires, on a pour cela deux biais à sa disposition. On peut trouver dans l'objet même de quoi le

faire aimer, le faire haïr; on peut attirer sur lui l'émotion sympathique ou haineuse, du dehors, pour ainsi dire, en amenant près de lui, en associant à lui, par une comparaison plus ou moins superficielle, un autre objet plus sûrement émouvant. Ainsi associez à un premier objet, nullement odieux ou point ridicule par lui-même, un second objet qui le soit fortement, toujours il en rejaillira quelque chose sur le premier. Les satyriques savent bien cela, ou le devinent; et, en sens inverse, les panégyristes le savent également. Au point de vue du vrai, du juste, l'auteur qui déprise ou qui loue de cette manière indirecte peut avoir tort; son procédé de surprendre notre jugement par une association superficielle n'est pas très loyal; mais au point de vue littéraire, il est justifiable, car son métier est de nous émouvoir; s'il y arrive, il a raison littérairement parlant; c'est notre affaire à nous, lecteur, d'être en garde avec l'auteur, comme le juge avec l'avocat.

Les comparaisons faites dans les divers desseins que nous venons de dire forment une classe — la bonne; mais après celle-là, il y en a une autre moins louable, c'est celle de la comparaison ornementale, décorative, faite pour brillanter la langue, pour étonner ou amuser, et finalement pour nous divertir du sujet, et attirer notre attention sur le talent de l'auteur.

Si je faisais ici de la critique littéraire, je montrerais par des milliers, des millions d'exemples, ce que les comparaisons dites poétiques contiennent de banalité, d'absurdités, d'inepties, de balourdises, ou d'obscurités, et qui passent cependant, parce que le lecteur ne se met pas ordinairement en peine de sonder une comparaison. Je montrerais aussi combien de fois la comparaison remplace une idée qui devrait être là, qui n'est pas venue, et dont la comparaison masque l'absence. Au reste, j'en ai fait voir ailleurs quelque chose, en rapprochant l'esprit analogique de l'esprit scientifique.

Au point de vue même purement esthétique, la comparaison ornementale est le procédé d'un art inférieur. Elle est en littérature tout justement ce qu'est en architecture l'ornement appliqué.

La manie de la comparaison, des métaphores, conduit toujours par moments les poètes, même les grands, au jeu de mots. Racine dit : « Brûlé de plus de *feux* que je n'en allumai »; — un autre dit : « Ton amour m'est plus *doux* que le miel ». Feux, doux, sont pris ici dans deux sens, l'un positif, l'autre figuré.

A propos de la métaphore, nous avons à signaler encore un *institutionnel*. Quiconque est un peu versé dans notre histoire littéraire, a remarqué facilement que la langue des auteurs du XVIe siècle l'emporte en métaphores sur la langue des auteurs du XVIIe siècle; mais qu'au XIXe siècle l'usage de la métaphore est redevenu au moins aussi fréquent, et surtout aussi *recommandé* qu'au XVIe. Des historiens littéraires ont non seulement relevé ces faits très apparents, mais construit des théories d'après ces faits : ce qu'au fond Taine reproche au *génie français*, c'est la pénurie des métaphores, effectivement sensible pendant deux siècles.

Voici une remarque complémentaire : Montaigne, pour donner une figure à nos états psychiques, prend ses analogies dans les actions humaines les plus simples (telles que la marche par exemple) ou dans les métiers les plus élémentaires; Hugo, en pareil cas, cherche ses analogies dans les objets et les mouvements de la nature. Cela est beaucoup plus éloigné, car enfin Montaigne ne va toujours que de l'homme à l'homme. Or ce que je dis de Montaigne et de Hugo peut se dire en général des deux siècles. C'est au pittoresque humain, actes, attitudes, mouvements familiers, que le XVIe emprunte ses métaphores; nos contemporains puisent avec prédilection dans la nature. Quant aux gens du XVIIe siècle, qui sont exceptionnellement métaphoriques, comme Bossuet, Saint-Simon, ils suivent la tradition du

xvie siècle. Ces remarques ne vaudraient peut-être pas la peine qu'on les fît pour elles seules; mais il en résulte des indications sur l'état, aux diverses époques, d'un sentiment important, le goût pour le paysage, pour la nature.

La métaphore nous conduit à l'*animation*. On prête à un objet inanimé ce qui n'appartient qu'à l'homme ou à l'animal, soit forme extérieure, soit état moral. Et tantôt on insiste, on développe; tantôt on ne fait que toucher en passant; comme dans ce vers d'Hugo où l'animation est presque insensible : « Toute une flotte en fuite sous le vent »; il n'appartient en effet qu'à un être volontaire de fuir.

Ces animations sommaires sont très artistiques; elles donnent vraiment de la vie au style. Souvent d'ailleurs elles permettent de dire les choses avec une grande brièveté. Le lecteur ne perçoit pas bien clairement chacun des petits chocs mentaux que l'animation sommaire lui procure, mais il sent l'effet en bloc.

L'animation développée n'est pas si heureuse; elle devient aisément lourde ou froide. Elle est donc artistiquement inférieure à l'animation sommaire, comme la comparaison explicite est inférieure à la métaphore : il est bon de remarquer cette analogie de fortune.

Lorsqu'au lieu d'un sentiment c'est une forme humaine qu'on prête, j'appellerai volontiers l'animation du nom particulier de *personnification*. Cette espèce d'animation est assez ingrate. On gagne toujours à la traiter assez brièvement.

Quand on anime simplement un objet, on tâche de calquer, pour ainsi dire, le sentiment ou le caractère qu'on lui prête sur l'impression que l'objet nous cause. On comprendra aisément ce que je veux dire d'après cet exemple d'Homère : *La flèche avide de sang*. Quand on personnifie l'objet, on tâche de mettre dans sa forme des traits qui soient une sorte de transposition ou traduction des traits réels. Ainsi Leconte de Lisle peint la lune comme une déesse, qui laisse traîner

sur la mer ses tresses dénouées. Cela correspond évidemment aux sillons argentés de la lune sur les eaux.

Essayons cependant de nous expliquer un peu cette tendance à l'animation.

L'émotion, joie ou peine, crainte ou espérance, causée par les choses, est suivie dans l'homme de gratitude ou de ressentiment contre les choses, cela est involontaire, instinctif. A ces sentiments, par une association involontaire encore, se lie la supposition qu'il y a dans les choses intention bienveillante ou mauvaise. Qui a eu intention vit, et voilà les choses vaguement animées.

Nous sommes jusqu'ici dans l'involontaire, presque l'inconscient. Mais voici que l'artiste littéraire arrive, avec son désir de s'émouvoir, d'émouvoir les autres. C'en est un bon moyen, l'artiste le sent bientôt, que d'appuyer sur ces intentions attribuées vaguement aux choses, de flatter notre penchant à cet égard, jusqu'au point de donner un caractère humain ou animal aux objets sans vie.

A ce moment interviennent ces facultés purement intellectuelles, la perception des similitudes et la logique. Il faut que le caractère ou les passions prêtés aux choses aient du rapport à ce que ces choses font, à leurs mouvements, aux effets qu'elles nous produisent. La flèche qui fait couler notre sang, je repète cet exemple, ne peut être qu'avide de sang. D'autre part, elle va dans l'air sans toucher terre, comme l'oiseau, donc elle *vole*. De là des comparaisons expresses ou des métaphores, qui s'offrent presque d'elles-mêmes. Et dès lors une vaste carrière s'ouvre, l'esprit de l'artiste s'amuse, se réjouit de trouver dans cette voie des analogies de plus en plus nombreuses, détaillées, éloignées, ingénieuses; et l'esprit de l'auditeur s'amuse à voir découvrir ces analogies.

En fait d'animation, il ne faut jamais défier les poètes; et on peut de leur part s'attendre à tout. Il n'est pas de classe, d'espèce, de sorte d'objet qui ait rebuté, découragé leur ambition de faire du neuf ou de se montrer ingénieux : objets

naturels, objets industriels, passions de l'homme, idées abstraites, métaphysiques, événements politiques, littéraires, ou autres, que sais-je encore? les institutions sociales, telles que la religion, le mariage ou l'éducation, tout leur a été bon. Je ne voudrais certes pas jurer qu'aucun poète n'ait quelque part animé la douane, ou l'administration des tabacs.

Il est clair que les objets se prêtent inégalement à l'animation. On n'est pas heureux avec les objets industriels ou les idées métaphysiques, tandis que les objets de la nature sont généralement favorables. Les grands poètes ont su cela; ils ont observé ces distinctions, Hugo à part, dont l'audace ne voulut connaître aucune règle [1]. Mais les grands poètes réguliers eux-mêmes, grisés d'animation, n'ont pas laissé de faillir en d'autres manières. Je n'alléguerai pas le vers de Théophile sur le poignard « qui rougit du sang de son maître », on l'a trop cité; et Théophile n'est pas un grand poète. Mais Racine, le prudent Racine, n'en redoit pas beaucoup à Théophile dans « le flot qui l'apporta recule épouvanté ». Mais le divin Virgile, lui, un ancien, le second des grands poètes dans cette antiquité qu'on dit simple, il vient nous peindre « l'Araxe indigné du pont que le vainqueur jette sur lui ». Animer un fleuve contre un pont, quand on est Virgile, il faut que l'ivresse de l'animation soit bien forte [2].

Égayons un peu ce sujet en citant une animation du genre plaisant. « Le mauvais temps continue. On se hasarde sous l'espérance de la Saint-Jean; on prend le moment d'entre deux nuages pour être le *repentir du temps* qui veut changer de *conduite* et l'on se trouve noyés. » (Sévigné.) — Dickens excelle dans l'animation plaisante.

Voici à présent de l'animation à outrance et telle qu'on ne peut certes aller au delà : Hugo voit dans les nuées un clairon

1. Il a animé entre autres choses la *toilette*, dont il fait une déesse grisette.

2. Dans sa belle pièce du *Midi*, Leconte de l'Isle dit : « Seuls les grands blés mûris se déroulent au loin — Parfois comme un soupir de leur âme brûlante, une ondulation s'éveille ». Pourquoi qualifier de brûlante l'âme des épis? Hé! c'est parce qu'il fait très chaud.

monstrueux, immobile, muet, « qu'emplissait le sommeil formidable du bruit ». Le bruit est personnifié, et alors le silence équivaut au sommeil de ce personnage. Voici une audace plus grande encore : « un *réveil* veillant près d'un chevet ».

La façon dont on se sert de l'animation, son emploi rare ou fréquent, distinguent assez bien les époques entre elles. On anime infiniment plus en période romantique qu'en période classique, et d'une façon bien plus osée, plus variée par suite. Ajoutons — ce qui constitue une supériorité plus solide — qu'en période romantique, on se sert plus de l'animation brève que de l'animation développée en manière d'allégorie. Celle-ci, au contraire, est plus propre au classicisme. De même les romantiques usent plutôt de la métaphore que de la comparaison explicite.

Antithèse. — Assimiler, distinguer, ce sont les deux pôles de l'esprit. Dans le travail du style il y a cette correspondance, la métaphore (assimilation), l'antithèse (distinction). L'auteur qui veut être précis, net, tend à l'antithèse. Montrer en une chose ce qu'elle est d'un côté, et de l'autre côté ce qu'elle n'est pas, cela précise; et c'est de l'antithèse. Cette figure commence là où se marque une simple différence, et va jusqu'à l'opposition ou contrariété. Il y a bien des cas où l'antithèse est nécessaire ou au moins très utile. Mais, disons-le tout de suite, les littérateurs, de même qu'ils inventent par la métaphore beaucoup de ressemblances superficielles ou fausses, inventent des différences, des oppositions qui n'existent pas. Le maître en ce genre est encore V. Hugo. On composerait des volumes avec ses antithèses fausses. Il vous dira, par exemple : « Ce sentiment profond en nous tous replié que l'homme appelle doute et la femme pitié »; il n'est nullement vrai que la femme appelle pitié ce que l'homme appelle doute; l'opposition prétendue n'existe pas; il n'y a qu'un semblant d'idée. Ceci est un genre dans l'antithèse fausse. L'on peut distinguer des antithèses fausses d'un

genre différent. Dans Hugo, Petit-Paul va mourir sur la tombe de son grand-père. Le poète dit : « N'ayant pu l'éveiller, il s'était endormi ». Ici il y a jeu sur les termes. L'opposition d'éveiller, de s'endormir n'existe que par le jeu de mots. Restituez les termes propres : « N'ayant pu ressusciter son grand-père, Paul mourut », l'effet n'est plus le même; il est plutôt mauvais que bon, presque ridicule. On sent bien que Petit-Paul n'est pas mort absolument parce qu'il n'a pu ressusciter son grand-père; il n'y a pas même songé; il est mort de chagrin, de froid, peut-être aussi de peur.

Rien de plus abondant en littérature que l'antithèse obtenue par le jeu de mots. C'est là ce qui a donné à l'antithèse un renom douteux. On l'a certes discréditée un peu trop, pour n'avoir pas distingué assez cette antithèse verbale du procédé sérieux, rationnel, qui consiste à bien montrer que telle chose diffère de telles autres, et combien elle en diffère, procédé de discrimination aussi naturel à l'esprit, aussi fondamental et utile que l'assimilation.

Cependant voici encore un exemple d'antithèse verbale. Je le tire de Racine, l'un des esprits les moins antithétiques qui soient. « Ah! si dans l'ignorance il le fallait instruire! » Regardons ceci de près. Instruire, ignorance représentent deux idées tout à fait opposées, si bien que dire de quelqu'un qu'on peut l'instruire dans l'ignorance est une expression paradoxale, un énoncé invraisemblable. Cependant on comprend, on accepte. Pourquoi? C'est qu'il y a jeu de mots, saisi de tous. Le mot instruire a le sens d'enseigner, mais il a aussi le sens plus général, plus vague, d'élever, de dresser. Racine use du double sens pour provoquer en notre esprit un léger choc, car notre esprit en un clin d'œil s'étonne du paradoxe et reconnaît que ce n'est qu'un paradoxe apparent, dû à l'ambiguïté de la langue. Le choc donné grave l'expression dans la mémoire. Et puis le lecteur sourit, il applaudit à l'inattendu de l'expression. Racine a bien compté sur cet effet, c'est pour cela qu'il a joué sur le mot. A-t-il

bien fait? En dépit du goût de bien des lettrés, je ne le crois pas. Ce genre de calembour noble ne me plaît qu'à demi.

Donnons en regard des exemples de l'antithèse sérieuse. « La lettre tue, l'esprit vivifie. » « La jeunesse vit d'espérance, la vieillesse de souvenirs. » « Ne confondez pas vitesse avec précipitation. » Certains mots célèbres sont d'excellentes antithèses : « Brûler n'est pas répondre ». « Il est plus facile de trouver des moines que des raisons. » « Il faut se soumettre ou se démettre. » Ces exemples prouvent une chose, c'est que si l'antithèse verbale, le jeu de mots, est toujours une figure; si l'antithèse réelle énonçant une différence essentielle entre deux choses est encore une figure, quand on vise à un choc, à un cliquetis de mots, à une assonance (comme dans se soumettre ou se démettre), l'antithèse en beaucoup d'autres cas constitue un parler rationnel, scientifique.

Pour que l'antithèse fasse sentir les deux termes opposés, il faut souvent supprimer d'autres mots, qui viendraient assez naturellement se placer entre deux. Être sobre ou concis est donc fréquemment la condition de l'antithèse, et le goût de l'antithèse amène l'habitude de la concision. Réciproquement la concision mène peut-être à l'antithèse.

L'extrême de l'antithèse verbale s'appelle dans les rhétoriques le *paradoxisme*. Voici un exemple de *paradoxisme* : Boileau dit d'un grand seigneur qui fait un mariage honteux mais riche : « et, corrigeant ainsi la fortune ennemie, rétablit son *honneur* à force d'*infamie* ». C'est une *impossibilité* apparente qu'on énonce; on le peut à la rigueur, parce qu'on joue sur un mot, ici le mot honneur. Hugo est plein de paradoxismes; Corneille n'en manque pas.

Remarquez cette expression : « Il charme également la ville et la province »; cela remplace « charmer tout le monde »; et c'est plus représentatif, plus concret. Il n'y a là de l'antithèse qu'en apparence, car les deux termes opposés impliquent l'idée de ce qui est entre deux; cela embrasse

autant qu'une expression abstraite, avec l'avantage de n'être pas abstrait. L'antithèse de ce genre a des commodités comparables à celles de la métonymie.

Voici un genre de figures, assez tranché : *ellipse*, *sous-entendu*, *application*; je les appellerai volontiers figures de suggestion. Elles consistent à faire entendre une chose par une autre, plusieurs choses par une seule, finalement à faire entendre beaucoup plus qu'on ne dit. Ces figures-ci sont de l'art le plus fin. (Cela est moins gros par exemple que l'antiphrase et que l'hyperbole.) Elles n'ont qu'un inconvénient, il y a risque que la suggestion n'ait pas lieu, que le lecteur ne comprenne pas ou pas assez vite, ce qui revient au même. Dans les deux cas, le lecteur mécontent de lui n'est pas content de l'auteur. Mais si la compréhension est aisée et rapide, le public mis en belle humeur s'imagine être de connivence avec l'écrivain.

L'habileté qui sait sous-entendre et suggérer ressemble assez à l'esprit tel que nous l'avons défini ailleurs. Entre les deux il y a certainement de la parenté. Toutefois l'esprit proprement dit diffère de ceci que j'appellerai volontiers esprit de finesse; il en diffère par plus d'imprévu, et surtout par une intention de gaîté. Cette intention peut manquer totalement au sous-entendu. Il y a des sous-entendus cruels; il y en a de terribles. Celui qui, faisant semblant de brouiller des noms, n'appelait jamais Joseph Chénier que le frère d'*Abel* Chénier, faisait le plus cruel sous-entendu qui se puisse.

Combien diverses les suggestions contenues dans le mot que Dante fait dire à Françoise de Rimini : « Ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant », souvenirs de tendresse et de volupté, aveu pudique de la faute, regret du bonheur plutôt que repentance, et par-delà bien d'autres choses encore.

Il me semble voir que l'esprit de finesse et l'esprit métaphorique ne se trouvent pas souvent dans la même tête; ou que l'un des deux y reste assez faible. Les gens du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, les moins métaphoriques qu'ait notre littéra-

ture, sont en revanche les plus riches en esprit de finesse. Si nous voulons des exemples de cet esprit, nous pouvons à volonté puiser dans La Fontaine, Sévigné, La Bruyère, Fontenelle, Racine même; dans Montesquieu (*Lettres persanes*), Marivaux, Voltaire, Courier (le dernier des classiques). Et l'on peut faire la contre-épreuve avec les écrivains qui nous ont rendu le sens du pittoresque et de la métaphore, Rousseau, Bernardin, Lamartine, Vigny, Hugo. Ceux-ci sont gens explicites, abondants, éloquents, brillants, étincelants; mais en qui l'esprit de finesse (et même pour quelques-uns l'esprit tout court) fait un peu défaut, parfois au point de causer des regrets.

Figures de substitution. — Dire la cause pour l'effet ou inversement, la partie pour le tout ou inversement, le lieu où la chose se passe pour la chose même, l'instrument, le moyen de la chose pour la chose, c'est faire des *métonymies* et des *synecdoques*. Tout le monde à l'occasion dit : « Il est sous les drapeaux », pour : « Il est à l'armée ». — « Il sert la messe », pour : « Il est engagé dans les ordres », etc. L'emploi d'une partie (ou d'une circonstance des choses) donnée comme équivalent, substitut des choses mêmes, cet emploi est commode pour diversifier le style, cela permet de ne pas tant répéter les mêmes substantifs. Mais cela sert encore à obtenir un effet supérieur, à rendre le style concret, *visuel*, si je puis dire. Vous voulez exprimer ceci : « On ne craint pas la mort, quand on sait qu'on deviendra illustre après ». Rien de concret, de représentatif dans cette formule; un poète dit : « Le billot tenterait l'homme le plus timide, si sa bière dormait sous une pyramide », et encore : « quand l'encensoir s'allume au feu qui vous brûla ». Billot, feu, sont instruments et par suite substituts de supplice et de mort; pyramide, encensoir sont instruments et par conséquent signes de renommée, de gloire.

« Vous pouvez, ô mon capitaine, *barrer la Tamise* hautaine » (signe de victoire sur l'Angleterre et substitut de cette idée).

Rendre la victoire incertaine (ceci est de l'*animation*). Amoureuse de vos clairons (*clairons*, signes et substituts d'armée et d'entreprises guerrières).

Remarquons en passant comme en peu de mots plusieurs figures se rencontrent et se composent : ici, par exemple, animation et métonymie en un seul vers.

Toutes les figures dont je viens de parler relèvent des facultés purement intellectuelles; elles dénotent le genre d'imagination de l'écrivain, son tour d'esprit. Au moins dénotent-elles cela en premier lieu, directement. Nous voici arrivés aux figures qui montrent l'homme sentant, ému, qui nous décèlent son moral *momentané*. On peut donc accepter pour ces figures le nom que leur donne la rhétorique, *figures de passion*.

Par ces figures, on croit voir des attitudes, des mouvements, des gestes; on croit entendre des inflexions de voix, des accents imposés par l'émotion. Les deux premières et principales figures sont l'exclamation et l'interrogation. Entre les deux il y a une différence psychique. L'exclamation (qui souvent est assez développée) indique seulement l'homme touché dans ses convictions, ses affections et qui réagit. L'exclamation est toute morale. L'esprit a part, au contraire, à l'interrogation. Il y a ici conception, représentation d'un auditeur qu'on suppose avoir telles idées, présenter telles objections. Solitaire dans l'exclamation, l'écrivain est en tête à tête dans l'interrogation. Cela fait une différence profonde. Il n'est pas d'écrivain qui n'use tantôt de l'exclamation, tantôt de l'interrogation; mais user plus de l'une que de l'autre caractérise un auteur. Cela le classe parmi les personnels, les tournés en dedans, les repliés, comme Rousseau; ou ceux qui à l'inverse, comme Bossuet, Voltaire ou Diderot, regardent toujours quelqu'un au dehors.

L'*épiphonème* ou sentence jetée est une variété de l'exclamation. Fréquente, elle constitue un ton sentencieux, tout à fait propre aux esprits personnels et orgueilleux.

L'*apostrophe* a une parenté évidente avec l'interrogation; et la prosopopée n'est que l'interrogation ou l'apostrophe s'adressant à des absents, à des vivants lointains ou à des morts; ou encore à des objets non vivants, mais personnifiés. Le lointain, dans lequel l'auteur va chercher les gens qu'il apostrophe, donne en quelque sorte la mesure de son émotion.

Voici selon les rhétoriques l'*imprécation*, la *commination*, l'*optation*, la *supplication*. Quand l'auteur maudit, menace, ou qu'il bénit, qu'il supplie simplement, *uniment*, y a-t-il figure? Alors tout serait figure.

Et d'autre part, quand l'auteur méprise, dédaigne, ravale, ou bien qu'il estime, admire, loue, exalte, comment ne dit-on pas aussi qu'il y a figure? On nous donne des figures répondant au sentiment sympathique ou antipathique; on ne nous en donne pas qui réponde à cet ordre aussi considérable, les sentiments d'estime ou de mépris.

Autre observation. Si nous avions les figures que je viens de réclamer, nous n'aurions encore que les figures des sentiments relatifs à autrui, ou objectifs. Il nous faudrait de plus les figures des sentiments subjectifs qui ont pour objet l'auteur même. Il y a, il est vrai, l'exclamation; mais c'est la seule. De ces observations il résulte, à mon avis, que l'énumération *officielle* des figures pèche à la fois par excès et par insuffisance.

Selon notre définition à nous, il y aurait figure (et style artistique) lorsqu'à l'énoncé d'une idée, ou à la déclaration d'un sentiment, l'auteur a su ajouter un artifice quelconque (il s'en faut que tous les artifices soient nettement saisissables, descriptibles, dénommables), un artifice, dis-je, qui nous procure une émotion, si légère et fugitive soit-elle. Et peu importe que ce soit notre sensibilité qui s'émeuve à l'unisson de l'auteur, ou notre esprit qui se récrée, ou s'étonne, ou s'exalte aux formes d'un langage exceptionnel, inattendu.

Il faut maintenant aller du côté du lecteur et voir un peu quels effets il éprouve de toutes ces figures.

On peut dire que la figure étant par définition une manière de dire qui s'écarte de l'expression simple, unie et par suite *attendue*, la figure est avant tout, et à généralement parler, de l'inattendu. Elle provoque le choc de la surprise, si léger, si passager que ce choc puisse être. Or en choses désintéressées comme la littérature, la surprise est ordinairement agréable. Il y a donc là toujours un premier principe d'agrément. Lorsque le lecteur est un tant soit peu dilettante — et il n'est guère de lecteur qui ne le soit à quelque degré, ou à sa façon, — il aperçoit de plus, dans l'invention d'une figure quelconque, une difficulté vaincue, ou, ce qui revient au même, une trouvaille; l'auteur a été chercher plus ou moins loin ce qu'il offre, au lieu d'offrir ce qui était à la portée de sa main, comme de la main de tous.

Si le lecteur est un peu plus intellectuel encore, s'il est à quelque degré psychologue, il entrevoit ou croit entrevoir dans l'emploi rare ou abondant, habile ou non, de telles figures, des indices qui mènent à découvrir l'auteur, en tant qu'esprit ou caractère; c'est là un travail de déduction hypothétique ou de divination, fort agréable pour le lecteur curieux de l'intérieur humain.

Notons à présent un plaisir spécial attaché à certaines figures.

Dire le contraire de sa pensée, dire plus, dire moins que sa pensée; dire un peu à côté, dire sans dire, etc., tout cela habilement alterné, entremêlé, est fort agréable au lecteur. Pourquoi? que se passe-t-il dans l'esprit de celui-ci? Le principe du plaisir que lui donnent ces figures est, ce me semble, une activité facile et flatteuse. Rapidement, sans y tâcher, sans y prendre garde, le lecteur rectifie l'expression qui serpente autour de la ligne droite; et comme il se sait bon gré à lui-même de ce petit travail, il admire l'auteur qui le lui procure. Voyez que pour toute cette partie, le style

artistique implique une sorte de collaboration du lecteur avec l'auteur, tandis que l'expression simple, droite, nue, scientifique, réduit le lecteur à l'attitude passive. Je n'ai presque pas besoin de le faire remarquer, ce que je viens de dire concerne les figures qui émanent de l'esprit proprement dit.

Les figures qui, dans l'écrivain, trahissent une émotion quelconque ou la simulent (exclamation, interrogation, etc.), agréent au lecteur par un principe autre. L'émotion est contagieuse, or le lecteur aime à s'émouvoir. Même alors qu'il ne veut pas partager l'émotion spéciale qu'on lui montre, même alors qu'il y résiste, le lecteur s'émeut encore, n'importe que ce soit en sens contraire. Cela le secoue, lui donne le sentiment de sa personnalité, le fait vivre; et finalement lui plaît; sauf les cas extrêmes, où la contrariété des émotions devient si vive entre auteur et lecteur, que celui-ci s'en trouve rebuté.

En avons-nous fini avec les figures? Certes, mais parce que nous voulons nous borner aux principales. Et avec le style? est-ce qu'on en a jamais fini avec un sujet si complexe [1]?

Les études analytiques qui précèdent appellent une synthèse, une conception qui les éclaircisse quelque peu en les résumant. Je crois nécessaire ou au moins utile de me demander en quoi consiste capitalement (non pas exclusivement) le style artistique. La réponse que je fais à cette conception rappellera au lecteur — et cela doit être, si mes questions sont cohérentes — des idées déjà émises sur les diverses imaginations.

Supposez que l'artiste ait à exprimer un état psychique; le sujet semble nécessiter des mots abstraits, car il s'agit d'un phénomène sans forme pour l'œil, intraduisible en

1. Voir quelques observations supplémentaires au chapitre du Milieu, travail, méthode). D'autre part se référer à ce que j'ai dit des façons d'être spirituel, qui tiennent aux tours, aux mots.

images. Que fait l'artiste? Au lieu d'exprimer l'état psychique en soi, il vous présente les gestes, attitudes, altérations de voix ou de visage, qui accompagnent cet état, ou les actions que cet état suscite. Par ces dehors, sensibles à l'œil, l'artiste tâche de vous faire comprendre ce dedans qui échappe aux sens, et qui est à son gré une matière ingrate. Exemple : l'artiste veut vous faire entendre qu'un homme éprouve un accès de colère; il vous dira que cet homme fronce le sourcil, qu'un léger tremblement agite ses mains, que ses lèvres se serrent, etc. Ces dehors sont comme les substituts du dedans [1].

Second biais pour se procurer des substituts : Montaigne veut nous apprendre qu'il est moins enclin à se préoccuper de l'avenir qu'à se rappeler le passé. Au lieu d'exprimer cette disposition de son esprit comme je le fais, voici ce que dit Montaigne : « Le temps peut bien m'entraîner, mais à reculons ». Cet exemple prouve que l'art peut rendre sensible et matérialiser, même une habitude toute intellectuelle. Mais comment Montaigne y arrive-t-il? Il me montre une attitude corporelle, l'attitude d'un homme qui marche à rebours et dont par suite les yeux sont fixés, non sur la route à faire, mais sur la route déjà parcourue. Nous voyons sans peine que cette route représente le passé, et l'autre l'avenir. L'analogie, l'équivalence nous saisit. Donc ici le biais est de trouver pour un fait psychique une action physique d'une analogie aisément perceptible.

1. Le lecteur rapprochera, sans nul doute, ce que je dis ici au sujet du style de ce que j'ai dit sur l'imagination significative, au chapitre des diverses imaginations. Le style *concret* est le produit évident de l'imagination significative, et pourrait aussi bien être qualifié de style significatif. J'ai supprimé ici quelques pages où je montrais que la langue populaire contient nombre d'expressions significatives très réussies, et qui par cette raison sont passées en usage. Veut-on un bon exemple, littéraire cette fois, du style significatif, qu'on lise la fin des *Malheureux* dans les *Contemplations* :

> Et là, sans qu'il sortît un souffle de leur bouche,
> Les mains sur leurs genoux, etc.

Un bon exemple, plus simple, de style significatif c'est cette phrase de La Bruyère : « Il y a du plaisir à regarder les *yeux* de celui à qui on vient de donner » (les yeux, au lieu de la joie ou de la gratitude).

Rien de plus ordinaire que de trouver ces deux moyens employés dans une même page.

Supposons qu'il s'agisse d'exprimer un rapport de famille, de politique, de société, rapport de père à fils, ou de prince à sujet, ou d'ami à ami, on peut user d'un troisième moyen. L'artiste fera intervenir, autant que possible, les objets matériels qui sont mêlés à ces rapports, qui y servent habituellement, et qui par suite les rappellent, en sont l'emblème. Il vous dira qu'un homme fréquentait la robe; qu'il était l'assidu de tel salon; qu'il était fier de ses parchemins; fidèle au foyer de famille; qu'il suivait le drapeau de tel parti, etc., etc. Un écrivain artiste blasonnera ainsi son style à chaque instant avec des emblèmes et des symboles.

Il s'agit pour Hugo de rendre un rapport assez abstrait, l'idée de l'avenir, de son incertitude, en réponse à une exclamation supposée de Napoléon : « L'avenir est à moi! » Dans cette réponse, le poète emploie, mêle intimement les trois moyens. Tantôt il énumère les événements postérieurs à l'exclamation, l'avenir effectif et concret de Napoléon est mis devant nos yeux : c'est Moscou qui s'allume,... la vieille garde au loin jonchant la plaine,... Sainte-Hélène,... le tombeau (premier moyen). Tantôt il recourt à l'assistance des analogies. *Demain* c'est un spectre masqué qui nous suit côte à côte [1].... Votre fortune, votre prospérité, c'est un oiseau posé sur votre toit, etc. (second moyen). Et puis voici venir les objets emblématiques du guerrier et du roi, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume; c'est le sapin du trône, à la place de son velours (troisième moyen).

S'enfonçant encore plus avant dans cette voie, l'artiste ira choisir de deux termes, équivalents au fond, le plus particulier. Montaigne, au lieu de dire : l'homme se place, vous dira : « L'homme se plante » au-dessus du cercle de la lune, et

1. J'aurais préféré que le poète dît : « Demain est un spectre masqué qui marche devant nous à reculons. Ce spectre nous menace toujours, nous blesse de temps à autre; à la fin nous tue. »

« ramène le ciel sous ses pieds, » au lieu de : met le ciel sous ses pieds, parce que cela est plus précisément descriptif, plus complètement concret. « Il se trie soi-même » au lieu de : il se choisit, et : « il se sépare de la presse des animaux », au lieu de : la foule des animaux.

Bossuet écrit : « Les Romains ont tiré de toutes les nations qu'ils ont connues de quoi les surmonter toutes ». — Tirer, surmonter, termes visibles, signes d'actions concrètes à la place d'emprunter, de vaincre. Ainsi tout devient sensible, quasi matériel sous la main de l'artiste, tandis que le savant subtilise, volatilise, réduit chaque chose à ce qui en fait la précieuse essence.

Lorsque Bossuet écrit : « Dieu s'explique par la bouche de saint Paul », et qu'ainsi il emploie un mot partitif, désignant dans saint Paul la partie appropriée au langage à la place du tout de saint Paul, croyez-vous qu'il ait médité cela? Il le fait sans y penser. D'instinct autant que son sujet le permet, il va chercher un objet concret pour le mêler aux idées abstraites. Cet instinct est la marque de l'écrivain artiste; et ce procédé de mêler toujours un peu de physique, de visible à l'abstrait, à l'invisible, est encore un nouveau moyen ajouté aux autres.

Nous avons vu précédemment que l'auteur dramatique ou épique visait à créer des individus ayant apparence de réalité. Nous voyons à présent que l'écrivain lyrique — poète ou orateur — vise par le style artistique à rappeler des réalités concrètes, même quand il s'agit d'abstractions. Or chercher à créer des individus concrets, et chercher des expressions concrètes, n'est-ce pas aller dans le même sens, au même but, à la représentation de la réalité particulière? Ainsi dans les deux grandes provinces du royaume littéraire, la marche de l'artiste reste la même. Une logique instinctive en cela conduit l'artiste. Ce sont les réalités particulières qui émeuvent les hommes, non les vérités générales; et l'artiste sait ou sent que son but est d'émouvoir. Si je doutais que

l'art eût pour but suprême de communiquer l'émotion, je serais ramené à cette idée par l'examen du style, que l'artiste trouve à la fois d'instinct et par réflexion.

Ce style ne cherche pas la vérité, quoi qu'on en dise, j'entends la vérité au sens scientifique, l'idée générale abstraite; ce qu'il cherche est plutôt contraire, nuisible à la conception nette des idées générales. L'expression artistique a toujours du désavantage sous le rapport de la clarté; elle laisse toujours dans l'esprit quelque doute, quelque incertitude, au moins dès qu'il s'agit de rendre autre chose qu'un objet concret. Vous dites : « Cet homme a le verbe haut »; artistiquement cela nous satisfait bien mieux que si vous disiez : « Cet homme est assuré, insolent ou arrogant »; mais cela laisse flotter notre esprit sur des états psychiques divers, car votre expression imagée convient également à l'homme assuré, à l'arrogant, à l'insolent, caractères voisins, contigus, si vous voulez, mais qui ne sont pourtant pas les mêmes. Je pourrais multiplier les exemples.

Certes le langage abstrait n'a pas toujours toute la précision désirable; mais d'ordinaire il est tout autrement précis que le langage artistique. Celui-ci reprend l'avantage par l'impression qu'il fait sur nous; il nous émeut, il nous pénètre; et par suite il a chance de rester bien plus longtemps dans nos souvenirs. C'est là ce qui justifie pleinement l'existence de l'art, même quand on songe à cette sorte de situation opposée qu'il occupe en face de la science. S'il a besoin qu'on l'éclaire, l'homme a besoin aussi qu'on émeuve son indifférence [1].

1. Voici côte à côte l'expression abstraite et l'expression artistique :

1° Faire expier à tous ce qu'a commis un seul,
2° Et faire boire au fils ce qu'a versé l'aïeul.

A dire seulement le premier vers, vous avez l'idée dans toute la clarté désirable, mais aucune impression artistique. A dire seulement le second vers, vous avez une impression, mais vous pouvez désirer une précision qui manque.

Évidemment il faut une certaine propriété dans l'expression, sans quoi l'on serait incompréhensible. Mais la dernière exactitude, et surtout l'exactitude continue, ne sont pas artistiques; *bien que de temps à autre une expression très exacte puisse par contraste faire bon effet.* Essayez sur les pensées, les maximes, donnez-leur la dernière précision, une clarté qui ne laisse plus ombre de doute, et vous verrez que vous aurez fait de bon ouvrage philosophiquement parlant, et du style artistiquement inférieur.

CHAPITRE IV

LE STYLE ARTISTIQUE (SUITE) : LE PERSONNAGE

Lorsqu'on écrit de la science, il suffit de s'exprimer avec clarté, propriété; ne montrer ni caractère, ni humeur est tout à fait convenant. Mais si l'on conseille à l'écrivain artiste de se modeler en cela sur le savant, on le conseille, je crois, fort mal. Que l'artiste doive étaler sa personne, la montrer à tout propos, sans discrétion, évidemment ce n'est pas là ma pensée : je dis que le lecteur entend trouver un homme dans l'auteur, qu'il veut d'après l'œuvre se figurer un caractère, et que si l'auteur se refuse absolument à remplir l'attente du lecteur, l'auteur, louable peut-être au point de vue moral, a tort artistiquement parlant; une qualité importante fera défaut à son style; il lui manquera une unité suprême, une sorte d'âme; il faut qu'une personne ressorte de l'œuvre et plane pour ainsi dire sur elle. La personne n'a pas besoin d'être complexe; quelques traits bien saisissables suffisent.

La personne a-t-elle besoin d'être fidèlement calquée sur le caractère réel de l'auteur? Remarquez que si nous parlions en moraliste, l'affirmative s'imposerait; mais il s'agit d'art. A ce point de vue la question est délicate, et comporte des réponses diverses. Autrement dit, l'identité du personnage adopté avec la personne vraie offre à la fois des avantages et des désavantages. Il est clair, par exemple, que si on se pré-

sente en toute franchise, on soutiendra facilement son personnage, on ne risquera pas de le démentir, on aura un ton d'aisance et de sincérité; mais quoi? si le caractère réel a quelque aspect antipathique, ce sera se trahir bénévolement. (J'ai déjà traité ce sujet.) En fait le personnage est généralement, sinon toujours, un compromis; il se compose d'une partie voulue, fictive, et d'une partie involontaire. La part de fiction voulue est parfois due à l'imitation, plus ou moins large, d'un grand prédécesseur ou d'un contemporain en vogue. D'autres fois, l'artiste construit au contraire cette part de son rôle, en prenant le contrepied systématique d'un contemporain ou de ses contemporains. En tout cela l'artiste a une certaine liberté de choix, non une liberté entière cependant, puisque les renommées, c'est-à-dire les modèles à imiter ou à contredire, lui sont données. La part involontaire se compose des limites, modifications, altérations que le caractère vrai de l'artiste impose à son type d'imitation. Je vais m'expliquer par des exemples. M. Lemaître est présentement un des hommes qui, à mon avis, savent le mieux leur métier d'artiste. Je reconnais cela au personnage excellent qu'il s'est donné, celui d'un homme bienveillant, compréhensif, d'esprit large et souple, très peu dogmatique, point du tout pédant, toujours aisé et supérieur à ce qu'il fait. D'abord il fallait faire ce bon choix; et puis s'y conformer, rester fidèle au personnage.

A M. Lemaître, comparez M. Loti. Il a plu à celui-ci de choisir le caractère d'un homme triste, dégoûté, revenu de tout ou presque tout, par suite d'une supériorité de nature, d'une impressionnabilité rare, peut-être même propre ici-bas au seul Loti; bref un Chateaubriand un peu plus petit de stature que l'autre. Je ne trouve pas le choix si bon que celui de M. Lemaître, ni si original. En revanche, je trouve que le rôle de M. Loti est bien plus facile à tenir. Ce n'est pas que M. Lemaître soit tout à fait original. Cela n'est d'ailleurs donné à personne. M. Lemaître est, ce me semble,

à l'égard de Renan, comme M. Loti est à l'égard de Chateaubriand. Je veux dire que M. Lemaître, en concevant son personnage, son âme artistique, s'est un peu aidé de M. Renan. Rappelons quelques exemples plus anciens. Rousseau, en se faisant un rôle de censeur austère et courageux, fut original [1]. Puis vint Bernardin, qui copia le personnage en le modifiant notablement. Chateaubriand chez nous, Byron en Angleterre, s'inspirèrent visiblement du personnage de Rousseau, mais lui firent subir des modifications, des adaptations nouvelles. Puis nous eûmes Vigny, Loti, sans parler d'autres moindres. L'isolement attristé, mais fier de lui-même, l'isolement causé par une grande supériorité d'esprit ou de cœur, c'est le trait essentiel et persistant du rôle. Ce rôle n'est pas toujours aimable, et cela me ramène à la force coactive du caractère vrai.

Croyez-vous que Chateaubriand, Vigny, Loti, n'aient pas parfois entrevu qu'ils pouvaient bien indisposer leur lecteur? Pour moi je suis persuadé qu'à certaines heures, avertis d'ailleurs par des critiques, ils ont senti ce qui leur manquait pour capter la sympathie d'une partie du public. Or comme tout le monde, ils désiraient certainement être sympathiques. Mais quoi! ils voulaient aussi une autre chose, l'étonnement respectueux et même admiratif. Obtenir les deux choses à la fois, ils n'en ont pas vu le moyen. Il a fallu opter, et c'est là que le caractère vrai a agi pour déterminer, comme je le disais tout à l'heure, le choix du personnage. Entre obtenir plus de sympathie et moins d'admiratif étonnement, ou moins de sympathie et plus d'admiration, ils ont choisi le second parti, parce qu'ils étaient plutôt orgueilleux que vaniteux. Et je retrouve ici l'influence de cette division morale, sur laquelle j'ai déjà si souvent appuyé. On voit comment le caractère vrai exerce sa contrainte [2], dans la composition du

1. Original relativement.

2. Sans parler des facultés intellectuelles, qui en second lieu pourraient bien se refuser à faire le personnage adopté.

personnage. Figurez-vous M. Brunetière touché de certaines critiques se disant un jour : « Décidément je ne veux plus être si affirmatif, si dogmatique. Cela me fait un personnage un peu pesant, parfois même désagréable. » Croyez-vous qu'à cette résolution nouvelle M. Brunetière ne trouvera pas en lui-même quelque mobile moral qui résistera, parce que ce mobile voudra son compte? Ne voyez-vous pas que ce mobile sera l'envie d'obtenir un certain respect, attaché à la profondeur vraie ou apparente des idées, et que du fait de cette envie, M. Brunetière ne sera pas libre de modifier son personnage. Et si M. Brunetière allait jusqu'à se dire : « Lemaître a vraiment su trouver une attitude qui plaît à une infinité de gens. Je veux essayer, moi aussi, de ce détachement apparent de soi, de ce scepticisme agréable qui s'exerce sur soi, comme sur les autres, qui fuit toute affirmation pesante, etc., etc. », croyez-vous que M. Brunetière réussirait à force de volonté à jouer, fût-ce un instant, le personnage de M. Lemaître? Pour moi je ne le crois pas, parce qu'il faudrait que M. Brunetière en vînt à préférer sincèrement le renom de certaines qualités au renom de certaines autres, en un mot à changer, bouleverser son honorifique, autant vaut dire à se refondre.

Avec tout cela, mieux vaut encore, pour remuer le public et pour le succès littéraire, avoir un caractère mal choisi (jusqu'à un certain point cependant) que n'en avoir pas du tout. Il y a en certains esprits une pudeur ou une timidité insurmontable qui les rend absolument impersonnels, la plume à la main. Ceux-ci manquent de la dose de laisser-aller, je dirai volontiers d'effronterie nécessaire; quels que soient leurs autres dons, ils ne seront jamais tout à fait écrivains. (Je pense ici à Littré, entre autres.)

Un personnage bien trouvé assure peut-être le succès auprès du plus grand nombre, mieux que les autres qualités du style. En tout cas le personnage mal choisi, ingrat, offusque les yeux du grand public, et lui ôte la vue de bien

des mérites. Dans l'étude des succès littéraires, étude qui me paraît très instructive, le personnage doit donc attirer d'abord l'attention. Je crois bien par exemple que le succès immense, étonnant de Rousseau, fut dû principalement au personnage qu'il se donna, et qui, grâce à des conjonctures trop longues à dire ici, se trouva, quoique désagréable en lui-même, être le plus attrayant ou le plus piquant possible pour une grande partie des contemporains : remarquons en passant que le personnage choisi peut être bon en soi, ou bon par relation avec le milieu. Le personnage d'Hugo, qui contient tant d'affectations diverses, a, si je ne m'abuse, empêché et empêche encore bien des gens de reconnaître ses extraordinaires facultés. Au contraire, le personnage aimable (celui de penseur en belle humeur) que M. Renan sut finalement endosser, lui vaut d'être souvent surfait comme tête pensante.

CHAPITRE V

DU RÔLE ET DE L'IMPORTANCE RÉELLE DU STYLE

On est très partial pour le style. « Il faut avoir du style », — « Sans le style, pas d'œuvre valable », — « Un auteur ne survit que par le style », propos équivalents que j'ai entendus des millions de fois. Quantité de gens vous avouent, avec un plaisir visible, qu'ils ne tiennent pas compte du fond quand le style manque; ils prétendent, il est vrai, qu'ils tiennent compte du fond, tout autant que du style, quand le style y est. Je ne sais pas si cela est bien vrai pour tous. D'autres disent : « Mais le fond et la forme sont inséparables. Où commence la forme, où finit le fond ? » Ce livre répond peut-être en bien des endroits à cette question.

Sur le goût du style, sur la prétention, quasi universelle chez nous, à se connaître en style, sinon même à avoir du style, sur la place qu'occupent dans notre instruction les exercices tendant à faire de nous tous des dilettanti du style, il y aurait à écrire bien des choses sérieuses; il y en aurait d'amusantes; ce n'est pas ici le lieu.

Cependant quand on cherche à savoir précisément ce qu'est le style, de quoi il provient, et qu'on tente de caractériser nettement le style de tel auteur, puis de tel autre, on ne trouve pas, parmi tant de personnes engouées du style,

des lumières bien secourables. Il y a plus surprenant encore. Interrogez les critiques, les personnes qui font profession d'expliquer les auteurs et leur talent, qui ont compétence et même célébrité à cet égard, trop souvent vous les trouvez vagues, imprécis dans le langage qui leur sert à caractériser les styles. Trop souvent, à la place d'un qualificatif net, ils nous payent d'une métaphore. Cela arrive fréquemment avec Sainte-Beuve, entre autres [1].

Le *style*, il faut entendre le style littéraire, ne procède pas de la vérité du fond. Une page écrite par un passionné, qui sait son métier d'écrivain, comme Saint-Simon, Rousseau, Michelet, peut être très belle et très fausse. Les exemples en abondent. Toute passion, toute émotion est une condition excellente pour écrire; c'en est une mauvaise pour trouver le vrai ou pour s'y tenir; il n'y a pas de doute sur ce point. Le plus illustre des théoriciens du style, Buffon, n'aurait peut-être pas contredit à l'observation précédente, mais il nous aurait répondu : « Sans doute les faits allégués ou les portraits dessinés qui font le sujet fondamental d'une page peuvent être faux ». Mais cependant, si la page est d'un bon style, elle ne peut être telle que par une foule de menues vérités, de vérités de détail « aussi précieuses,

1. En France, la première chose dont on parle à l'auteur d'un livre c'est de son style, le livre fût-il très profond. Quand je dis « on », j'entends une grande partie du public lettré. Pour ce public, le style n'est jamais assez soigné. Copiez une page d'auteur célèbre, et soumettez-la, comme de vous, à un de ces Français qui ne la connaissent pas. Je ne suis pas étonné s'il vous loue; mais je le serai s'il ne vous dit pas que votre style est cependant un peu négligé. Vous pouvez essayer avec du Buffon. Pour ne pas paraître négligé, il faut aller jusqu'à un peu de prétention. Cela trahit assez l'engouement du public pour le style et prouve que cependant il n'est assuré d'avoir devant lui du style, que si l'auteur a fait vers ce mérite un effort visible, s'il a mis enseigne de style (ce qui est une faute).

Le public qui pousse à la prétention pousserait encore assez volontiers au purisme. Il relèvera les extensions de sens, les acceptions neuves, les transpositions d'épithètes. Il les passe à la fin, quand l'auteur devenu célèbre lui impose. Prétentieux et puriste, ce serait de quoi faire un assez mauvais écrivain; et c'est en effet ce qu'on devient quand on écoute trop le sentiment de certains lettrés.

ajoute Buffon, et plus précieuses même souvent que les vérités générales que l'auteur prétend exposer ». Si cette théorie d'apparence profonde, et qui d'ailleurs a été si souvent applaudie, avait été appuyée par son auteur de quelque commencement de preuve, volontiers je m'inclinerais devant le grand nom de Buffon. Mais Buffon ne s'est pas mis en peine de nous montrer, dans un exemple, ces vérités dont le style serait tissé. Je me permettrai donc d'avancer une opinion à peu près contraire. Il me paraît que le style artistique — celui auquel le passage de Buffon convient — n'est tel que parce qu'il s'écarte à chaque instant de l'expression rigoureusement vraie. Je suis tenu à prouver; mais déjà ne l'ai-je pas fait? Je prie qu'on se rappelle la *psychologie* des *figures* : ce chapitre montre que dire avec une exagération voulue ou avec un amoindrissement voulu, dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre, dire à côté, dire autour, dire à peine, sont procédés habituels à l'artiste littéraire, sont l'art même et font le meilleur effet. Y a-t-il un style sans ces figures? Y en a-t-il un sans le *placage* des comparaisons et des métaphores? J'ai déjà montré quel rapport ont avec la vérité ces produits de la faculté analogique. Il n'est pas douteux qu'au point de vue du vrai, ce sont là des trompe-l'œil, de faux brillants. S'il s'agissait de vérité, il faudrait les bannir absolument; mais il ne s'agit pas de vérité, il s'agit d'effet à faire, d'émotion à produire; et dès lors tous ces procédés deviennent louables et précieux.

Ce qu'il entre dans le style artistique de caractère fictif, de *personnage*, je dois le rappeler au moment où j'avance que le style ne dépend pas de la vérité du fond; mais je me bornerai à ce rappel.

La contention d'esprit et l'émotion chez l'écrivain sont choses peu compatibles; si celle-là n'exclut pas totalement celle-ci, elle l'affaiblit au moins singulièrement.

Or la conquête d'une vérité neuve, qui ne peut être qu'une vérité assez *enfoncée* dans les phénomènes, puisqu'elle est

encore neuve, exige la contention d'esprit. Être original dans l'idée, mauvaise condition pour être ému, et par conséquent pour bien écrire. On contestera et même avec une apparence de raison, parce qu'exceptionnellement des choses profondes ont été exprimées dans un beau style. Aussi n'ai-je pas dit que l'incompatibilité entre la contention et l'émotion fût absolue; ce n'est qu'une forte tendance. Et puis d'ailleurs bien souvent on se méprend, on attribue au fond une originalité qui est seulement dans le style. Quantité de pensées frappantes ne sont que des vérités évidentes, présentées par un aspect qui intéresse notre sensibilité. En voici un exemple illustre, c'est la fameuse pensée de Pascal : « L'homme n'est qu'un roseau pensant, etc. » Est-ce que Pascal, notant la fragilité physique de l'homme, a découvert une vérité neuve? Non, mais une expression par qui cette fragilité, bien connue, nous devient très sensible. Pascal continue : « Cet univers qui écrase l'homme n'en sait rien, tandis que l'homme qui meurt sait qu'il meurt et connaît ce qui le tue ». Pascal a-t-il eu de la peine à découvrir autour de lui l'aveugle, l'impassible nature? Des siècles avant Pascal, cela était déjà aperçu. Pascal, il est vrai, ajoute : « Savoir qu'il meurt fait la supériorité de l'homme sur cet univers qui le tue »; donc la dignité de l'homme est dans la pensée. Voilà qui ne paraît plus si banal. Mais aussi comme cela devient contestable! L'homme, parce qu'il se voit mourir, supérieur à l'univers physique? Mais il n'y a de supérieur et d'inférieur que là où il y a mesure commune, comparaison possible. L'univers et l'homme sont comparables comme forces, et sous ce rapport on peut dire que l'homme est inférieur. Si l'univers pensait un peu et l'homme plus, celui-ci pourrait être dit, comme esprit, supérieur à l'autre. Mais par la supposition même de Pascal, l'univers ne pense pas du tout. Il n'est donc pas inférieur, parce qu'il n'est pas comparable. Au fond, rapprocher l'univers et l'homme est une idée singulière, avec ses semblants de pro-

fondeur. Penser est d'ordre humain, penser est le propre de l'homme (et de l'animal); c'est pourquoi penser fait la dignité, entre hommes; l'homme qui pense le plus est le plus homme; mais mesurer l'homme et l'univers avec un mètre qui n'est d'emploi qu'entre les hommes, c'est insoutenable. Après cela, et vérité à part, l'idée de Pascal, convenons-en, est bien émouvante pour nous hommes; et lui-même d'abord en fut ému; de là, le style et la beauté du morceau.

Je connais des personnes que cette phrase transporte d'admiration : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye ». En effet, il y a là une haute émotion de l'intelligence rendue, expliquée, communiquée par deux adjectifs d'une justesse admirable; cela vaut par la qualité de l'émotion et par la forme adéquate; mais il n'y a pas, cela est évident, invention de vérité.

Ce genre de pensées abonde chez Bossuet. Sur la brièveté de la vie, sur l'imprévu des maux, sur les surprises du malheur et de la mort, de l'inévitable mort, Bossuet a des mots, des images qui nous saisissent, comme ils l'ont saisi lui-même. Mais quant au fond, il y a beau temps, je pense, que l'homme se sait le jouet du destin et la proie de la mort. On a découvert, il y a beau temps, que nous sommes tous mortels, et c'est à quoi, comme vérité, tout cela revient et se borne.

Il y a au neuvième livre des *Martyrs* une page très soignée, où Chateaubriand nous présente un pâtre qui garde son troupeau, en jouant de la musette sur les restes d'un camp romain. L'instabilité des choses humaines amenant au même lieu des images antithétiques de paix et de guerre, le contraste philosophique de l'humble qui vit à la place d'une grandeur qui n'est plus, ce tableau, pour Chateaubriand constituait très probablement une idée profonde. Ce n'est qu'une idée émouvante, bonne pour l'art, pour l'orateur ou le poète. Chateaubriand a semé d'idées analogues ses itiné-

raires. Byron, Lamartine, et au-dessous d'eux, d'après eux, beaucoup d'autres ont largement cultivé ce genre de pensée.

On est tout de suite éloquent par l'expression d'un vif sentiment (colère, indignation, admiration, etc.); on l'est encore rien qu'avec un attachement violent à ses idées, une conviction plus ou moins intolérante, qui a l'air d'un attachement à la vérité. Le fanatique est plus près d'être éloquent que l'esprit impartial, ou défiant de soi et complaisant pour les idées d'autrui. La logique serrée, pressante, animée, produit seule par elle-même un effet qui est vraiment artistique; Rousseau en est une preuve, et il prouve aussi que la logique n'est pas toujours la vérité, mais souvent la conséquence dans le faux.

La passion de l'écrivain, plus souvent que sa véracité, convainc le lecteur. Celui-ci reconnaît la vérité sans doute; mais plus sûrement encore il subit la contagion du sentiment. Pourquoi? La cause est au profond de notre nature. Nous doutons difficilement de la réalité d'un sujet ou objet avec lequel on nous a émus; ou, si vous voulez, nous croyons facilement à l'existence d'un tel sujet; reconnaître que l'objet de notre émotion est faux, ce serait s'avouer qu'on a été dupe, et même un peu ridicule.

Voici venir la vérification expérimentale. La lignée des grands penseurs, par qui les côtés profonds de la nature ou de l'homme nous ont été découverts, et la lignée des grands écrivains s'allongent parallèlement; elles ne se confondent pas, sinon en quelques points rares. Peu d'hommes ont droit d'être nommés dans l'une et dans l'autre. Ce ne sont pas les grands écrivains qui ont trouvé les lois de la gravitation, de la lumière, de la chaleur, des corps en combinaison, etc. Ils ne se sont occupés que de l'homme, dira-t-on; soit. Parlons donc du savoir qui a l'homme pour objet. Ce n'est pas aux grands artistes littéraires qu'on est redevable des grandes vérités ou généralisations, qui commencent à constituer les sciences morales.

Parmi les romanciers, ceux qui écrivent le mieux, comme Rousseau, Bernardin, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, n'arrivent tout au plus qu'au second rang. Pour l'essentiel, construction d'un caractère complexe, peinture exacte et copieuse d'une passion, ils sont certainement inférieurs à des stylistes médiocres ou même nuls, tels que Balzac, Richardson, Thackeray, Dickens, Stendhal, Maupassant. On ne devient romancier profond que par l'observation directe et assidue; il faut travailler sur la vie, observer, éprouver; et reléguer les livres. Cela détourne forcément de l'acquisition linguistique (mots, images, tours, d'où aisance, habileté, dextérité dans le maniement de la langue). Et puis on travaille, on peine, on fatigue beaucoup pour la construction du fond; il ne reste plus d'énergie, de goût même et d'intérêt pour la forme; qui se dépense d'un côté s'économise forcément de l'autre.

Inversement, le grand écrivain, qui a le goût des formes, lit beaucoup; par là, il est tout à fait enclin à faire œuvre avec une combinaison de lectures. C'est ce qu'ont fait manifestement Rousseau, Chateaubriand, Bernardin (originaux seulement par le cadre, le paysage). Cela leur a imposé l'obligation de rajeunir, rénover le fond commun par une forme à eux. Ils ont eu, grâce à l'emprunt du fond, le temps et la force pour le travail de la forme. Et la forme acquise étant un apport plus que suffisant pour plaire au lecteur, ils ont, sans regret ni crainte, paru devant lui avec le fond tel quel, banal ou superficiel.

L'imagination qui invente un caractère, et celle qui invente un style, diffèrent donc plus qu'on ne croit. Se proposer de tracer un caractère, se proposer de bien écrire, sont deux fins très divergentes. Les mêmes moyens ne peuvent pas servir pour les deux. A mesure que l'artiste préoccupé du style, et l'artiste soucieux de caractériser, s'enfoncent chacun dans son travail, et qu'ils y deviennent habiles, ils s'éloignent davantage l'un de l'autre. Si les stylistes se sont montrés

médiocres dans l'invention des caractères, ce n'est pas hasard, c'est détermination.

C'est pour les auteurs dramatiques que le conflit entre le fond et la forme vient à son comble. Qui fait du style au théâtre, y est mauvais à proportion, pour l'essentiel s'entend la psychique des personnages. Il n'y a qu'une occasion, une seule, au théâtre, où il serait licite et même requis d'avoir du style, ce serait le cas où on mettrait en scène un grand orateur et dans l'exercice de sa fonction. Avoir du style alors ce serait observer la loi unique du théâtre, loi souveraine qui n'admet pas de transgression, faire parler le personnage selon le caractère posé.

Un auteur dramatique ne peut avoir du style, parce que les personnages qu'il traduit sur la scène n'ont pas de style. L'auteur dramatique doit atteindre un mérite bien autre et véritablement plus difficile, plus éminent, trouver le langage conforme, adéquat à un caractère, et autant de langages qu'il y a de caractères mis en jeu : quelle visée effrayante! Aussi à ce terrible but nul n'a jamais touché, c'est bien de la gloire d'en avoir seulement approché.

Évidemment un bon style provient de qualités morales et intellectuelles, de mérites qui sont dans l'auteur. Mais s'il fallait comparer les mérites, qui suffisent à faire le style, avec les autres mérites qu'on rencontre dans l'homme, et donner à chacun un rang, soit d'après son utilité sociale, soit d'après la conception *éthique* que nous portons en nous, je ne crois pas que les mérites générateurs du style occupassent un haut rang.

Même en se renfermant dans la littérature, le style — je parle ici tout le temps, bien entendu, du style artistique — n'a pas la dignité que beaucoup de gens lui confèrent. Et cela n'est pas difficile à prouver. Le genre dramatique tout entier se passe du style, et même doit s'en abstenir, le genre épique peut le recevoir dans sa partie narrative; mais dès que les personnages s'entretiennent, l'épique devient drama-

tique, et suit à l'égard du style la loi de ce dernier genre. Je sais qu'on m'opposera l'exemple de Racine : « N'est-ce pas un styliste et n'a-t-il pas excellemment caractérisé? » Je m'aiderai volontiers de l'exemple de Racine. Cet homme eut une aptitude extraordinaire pour la peinture psychologique. Aussi cette aptitude se montre-t-elle à travers et malgré le style. Mais on pourrait prouver que le style, dans la mesure où il fut employé, a estompé, obscurci, parfois recouvert totalement la peinture psychologique. Je ferais un bien long chapitre, si je relevais dans Racine toutes les élégances nuisibles à mon sens. Un seul exemple me suffira. Je crois ne pas le mal choisir, car c'est un passage vanté. Je lis dans le monologue de Phèdre : « Que ces *vains* ornements, que ces voiles me pèsent, — Quelle *importune* main! en formant tous ces nœuds, *A pris soin sur mon front* d'assembler mes cheveux! » C'est charmant comme style; c'est faux, ou mieux c'est faussé, comme psychologie. Jamais une femme triste de la tristesse de Phèdre *n'a pris soin* de phraser et périphraser ainsi. Racine a mille fautes pareilles.

Les hommes exceptionnels, qui font avancer les sociétés, sont mus surtout par les prix de gloire qu'une société accorde aux mérites divers. Selon que la société distribue la gloire, selon qu'elle répartit ses prix plus grands à tels mérites, moindres à tels autres, la poussée des esprits ambitieux, actifs, décisifs se fait dans un sens ou dans un autre. Et la marche de la société y correspond. C'est cette considération qui m'a porté à écrire le présent chapitre. Elle me guidait surtout quand j'ai écrit ce qui y regarde le style. Goûter le style est un plaisir délicat que je sais prendre comme un autre. Je ne veux pas plus le déconseiller pour les autres qu'y renoncer pour moi-même, mais vraiment il faut savoir apprécier chaque chose à son prix. Il y a du trop en France, pour le moment, dans le salaire de gloire dont on paye les qualités artistiques de la parole. On dit volontiers

d'un grand écrivain, d'un Bossuet, d'un Chateaubriand : « Ce grand esprit ». Ceux qui le disent semblent bien croire que le talent d'écrire provient de la manière de penser, d'une manière tout à fait distinguée, exceptionnelle. Mais qu'est-ce que penser, si ce n'est trouver des vérités neuves, cachées, ou encore des erreurs neuves, plausibles, suggestives? Je ne vois pas que les grands écrivains aient tous, ou la plupart, rempli cette condition. J'en vois beaucoup qui nous ont rendu sensibles de vieilles vérités émoussées, ou qui ont amusé, étonné, ému notre esprit par des paradoxes simplement ingénieux.

Je ne dis pas du tout que le grand écrivain puisse être un homme ordinaire; je dis, ce qui est bien différent, qu'il peut être un penseur fort ordinaire. Bien écrire est une aptitude spéciale, un peu comme peindre ou jouer du violon. Je veux que la spécialité soit plus haute, ou moins étroite, c'est-à-dire qu'elle exige la collaboration de facultés plus nombreuses. De quoi se compose cette spécialité, j'ai essayé de le découvrir et de le dire dans tout mon chapitre sur le style.

Si on continue d'appeler les grands écrivains de grands esprits, il faudrait au moins donner à ce titre une autre acception, une portée moindre que lorsqu'on l'applique à un Descartes, un Bacon, un Comte, un Spencer, ou dans un autre ordre à un Newton, un d'Alembert, un Laplace, un Lavoisier, un Pasteur. Pour moi je ferai volontiers plus : je réserverai le titre à ceux-ci, à ces grands véridiques, les premiers d'entre les hommes, même quand ils ont assez mal écrit.

J'ai renoncé à mettre dans ce volume plusieurs chapitres qui faisaient partie de mon plan primitif. Il est deux de ces chapitres que je rebute avec un certain regret. Mes observations, mes idées, toujours hypothétiques à quelque degré, sur les éléments psychiques qui constituent le littérateur, je voulais les soumettre à une double épreuve. Je comptais les expérimenter d'abord en me servant d'elles pour analyser, aussi profondément qu'il me serait possible, quelques grandes individualités. J'avais élu pour cela Hugo, Bossuet, La Bruyère, Montaigne. Ce travail, je l'ai poussé assez loin En second lieu, je voulais éprouver mes idées en essayant de classer les esprits littéraires, de les distribuer entre quelques grandes et larges familles, comme Sainte-Beuve un jour s'était proposé de le faire. Ici j'ai rencontré, sans étonnement d'ailleurs, des difficultés dont je ne me suis pas tiré à ma satisfaction. J'en suis resté à une esquisse qui ne m'inspire pas précisément beaucoup de confiance. Je verrai plus tard s'il y a lieu d'abandonner ou de poursuivre.

Quoi qu'il en soit, ces deux chapitres, l'un assez façonné déjà, l'autre très loin de l'être, auraient grossi notablement mon volume. Or je le trouve tel quel assez long et assez lourd. Sur ce point le lecteur sera sûrement de mon avis; et peut-être même plus que je ne le souhaiterais.

Mon ouvrage appelle-t-il à présent une conclusion? Il faut en tout cas qu'elle soit brève : je me bornerai à quelques mots qui me sont venus bien souvent au cours de mon travail.

L'homme! animal qui sait rire, que dis-je? animal qui sait faire rire les animaux ses semblables, comment donc? qui les fait pleurer, trembler, blêmir à son gré, qui sait les agiter d'émotions nuancées en mille manières, créer à chacun d'eux une vie imaginaire mille fois plus vaste que la vraie, et tout cela acquis, conquis depuis la pure et sotte animalité, voilà qui est grand! et par ce côté encore, l'évolution a été merveilleuse.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE IV

PSYCHOLOGIE SPÉCIALE DU STYLE

Coulommiers. — Impr. Paul BRODARD. — 55-98.